TUDOMÁNY ÉS HALADÁS

THOMSON—KLINGENDER

MARXIZMUS, KÖLTÉSZET, MŰVÉSZET

SZIKRA KIADAS BUDAPEST 1949

SZIKRA

THOMSON—KLINGENDER

MARXIZMUS KÖLTÉSZET MŰVÉSZET

SZIKRA KIADÁS BUDAPEST 1948

G. Thomson tanulmányának eredeti címe:

MARXISM AND POETRY

F. D. Klingender tanulmányának eredeti címe:

MARXISM AND MODERN ART

Mindkettő a Prof. Benjamin Farrington szerkesztette

„MARXISM TODAY SERIES"

c. sorozatban jelent meg 1945-ben, illetőleg 1943-ban Lawrence & Wishart Ltd, London, kiadásában

Fordította és az előszót írta:

LUTTER TIBOR

Felelős kiadó: Seress Géza

Bokor és Fischer, Budapest — Felelős: Fischer Mihály

ELŐSZÓ

1943-ban volt Marx halálának hatvanadik évfordulója. Akkor az emberiség a második világháború kellős közepén tartott, de a Szovjetunió dicsőséges hadseregének fényes haditettei következtében már kezdtek a haladó erők győzelmének körvonalai lassan kibontakozni. A háború véres gyász, de egyben felemelő ígéret is volt: azok a férfiak és nők, akik a fasizmus felett aratott diadalban vérüket hullatták, az emberiség boldogabb jövője, a haladás érdekében küzdöttek s e küzdelem jelentőségét minden közkatona, nemzetiségre való tekintet nélkül, átérezte — a fasizmus ellen vívott háborúban résztvett tömegek tudták, mit jelentett a háborúban a Szovjetunióval való szövetség. Sajnos, azóta a nyugati országok némelyikében ismét erőre kapott az az imperialista reakció, amely ellen a tömegek a háborút vívták. A nyugati munkásosztály leghaladottabb, legdemokratikusabb része a háború alatt tudta, mi a kötelessége: minden erő összefogása a fasizmus elleni harcban s ennek érdekében elodázták bizonyos belső feladatok elvégzését. A reakció erői viszont az ölükbe hullott s oroszlánrészben a Szovjetunió által kivívott győzelmet arra használták fel, hogy szorosabbra zárják soraikat a háború után s ma is azon mesterkednek, hogy a világot visszavonhatatlanul két táborra szakítsák.

Mindamellett 1943 az angol haladó demokratikus erők körében is a nagy ígéretek esztendeje volt s ezért minden anyagi és szervezeti nehézség ellenére Benjamin Farrington professzor népszerű és tudományos kezdeményezésbe fogott: Marx halálának hatvanadik esztendejére olyan kiadványsorozat elindításába kezdett, amely hivatva volt az angol olvasókkal megismertetni a marxizmus tudományos álláspontját a legégetőbb kérdésekben. Kitűnő marxista szakembereket kértek fel a munka elvégzésére — azokat, akik a háborús erőkifejtés mellett még tudományos munkára is szakíthattak időt. Így született meg a *Marxism Today Series* (*A marxizmus ma* c. sorozat) hat füzete: *Marx as an Economist* (Marx mint közgazdász), *Marxism and the Individual* (Marxizmus és az egyén), *Marxism and Modern Art* (Marxizmus és modern művészet), *Marxism and Modern Idealism* (Marxizmus és a modern idealizmus), *Marxism and Nationality* (Marxizmus és nemzetiség), végül *Marxism and Poetry* (Marxizmus és költészet).

E tanulmányok egyikét egy angol főpap, Hewlett Johnson írta s ez magyar nyelven már megjelent *Egyéniség és marxizmus* címen. Kötetünkben a sorozat két további érdekes tanulmányát, George Thomson *Marxism and Poetry*-jét s F. D. Klingender *Marxism and Modern Art*-ját adjuk az olvasó kezébe magyar nyelven. Elgondolásunk ebben korántsem az, hogy e tanulmányokkal a marxizmus művészetre és irodalomra vonatkozó legújabb eredményeit közöljük. 1943 óta sokminden történt — többek között az is, hogy a népi demokráciák országai és a Szovjetunió között megindult az egészséges kulturális anyagcsere, aminek következménye az, hogy ma, három esztendővel a felszabadulás után addigi elméleti elmaradottságunkból az ideológiai tisztázottság olyan állapotába kerültünk, amely egyrészt feltétlenül túlszárnyalja a nyugati marxista ideológiai felkészültséget, másrészt

immár nem kénytelen folyvást azokkal az elszigetelődési veszélyekkel küzdeni, amelyekkel a nyugati marxisták a reakció hallatlan nyomása alatt minduntalan szemben találják magukat. Hogy e műveket mégis lefordítottuk és a magyar olvasó kezébe adjuk, azért van, mert nehéz, eddig még teljesen meg nem oldott, s a két szerző, Thomson és Klingender által feltétlenül rendkívül őszintén és komoly elmélyüléssel tárgyalt problémákkal foglalkoznak.

George Thomson a birminghami egyetemen a görög nyelv tanára, aki a cambridge-i King's College ösztöndíjas helyéről került a professzori székbe. Thomson fő tudományos törekvése az, hogy az antik világ irodalmi, történeti, társadalmi és ideológiai feltárását végezze el a történelmi materializmus módszereivel. Hatalmas, csaknem alapvető tudományos igényű műve *Aeschylus and Athens* (Aeschylus és Athén) első kiadása 1941-ben jelent meg, ebben a görög dráma társadalmi eredetének kérdéseit vizsgálja. Az antik társadalmak történetéről, szerkezetéről írt többkötetes munkájának első kötete rövidesen elhagyja a sajtót. A Farrington kezdeményezte sorozatban a költészet alapvető kérdéseit vizsgálja marxista szempontból. Teljes válaszadásra korántsem törekszik, hanem inkább vázlatosan utal a legfontosabb s egyben a még legkevésbbé tisztázott kérdésekre. Persze, a marxista ideológia éppen ezt a vázlatos, általános kezelést tűri a legnehezebben s olvasóink, mai ideológiai felkészültségükkel, könnyen észre fogják venni Thomson gondolatmenetének gyengéit — legfőképpen talán azt, hogy az angol irodalmi tudatba beivódott freudista hatások alatt a költészet eredetének és primitív funkciójának vizsgálatánál Thomson sem tud eléggé tárgyilagos, eléggé objektíve marxista lenni. Tanulmányának viszont erőssége az, hogy még e kisebb ingadozások ellenére is, a realizmus álláspontját s azt a parancsoló szükségességet, hogy minden művészetnek ismét a néphez kell vissza-

térnie, abból és abban kell élnie, meggyőző erővel képviseli. Őszinte kísérlete egy tiszta ideológia megteremtésére irányuló komoly erőfeszítés, amely egyben azokat a sajátos nehézségeket is tükrözi, amelyekkel a marxizmus nyugati elméleti képviselőinek egy túlnyomóan ellenséges környezetben meg kell küzdeniök.

Klingender azokat a bizonyítékokat igyekszik összegyüjteni, amelyek az egyetlen lehető haladó művészeti álláspont, a realizmus álláspontja mellett szólnak. Tézisei sokhelyütt hézagosak s az anyag helyenkénti túlságosan széles kezelése meg éppen a spekulatív bölcseleti irányok módszereire emlékeztet. A művészet relatív és abszolút aspektusainak éles kettéválasztásával, a bemutatott konkrét példán, úgy érezzük, éppen a marxi-lenini relatív-abszolút ellentétpár dialektikus egységét bontja meg. A kis tanulmány nagy érdeme viszont, hogy alapjában véve tisztán látja a viktoriánus Anglia művészeti fejlődésének hibás, haladásellenes főirányát s ebből az egyedül helyes következtetést meggyőző erővel vonja le.

Mindezt egybevetve, a kötetünkben közölt két angol marxista tanulmány minden bizonnyal hasznos lesz a magyar olvasók számára is, akik, hála a népi demokratikus erők megszilárdulásának, szabad légkörben gyorsabban, biztosabban fejlődhetnek, s e tanulmányokban azokkal az eredményekkel ismerkedhetnek meg, amelyekhez angol marxisták a maguk sajátos kérdéseinek némelyikénél nehéz és ellenséges környezetben jutottak el.

Lutter Tibor

MARXIZMUS ÉS KÖLTÉSZET

ÍRTA

G. THOMSON

Ennek a tanulmánynak a költészet eredete és fejlődése a tárgya. Ez társadalmi, lélektani és nyelvészeti kérdés, tehát mint ilyet is fogjuk tárgyalni. Azok számára, akiket kielégít az, hogy a költészetet csupán mint öncélú valamit élvezzék, ez a program talán nem látszik vonzónak; az én tapasztalatom viszont az, hogy tudományos vizsgálattal a költészet nem kevésbbé, hanem még sokkal inkább élvezhetővé válik. Ahhoz, hogy a költészetet tökéletesen élvezhessük, meg kell értenünk mibenlétét. Hogy ezt megérthessük, meg kell vizsgálnunk létrejöttét és felnövekedését. Azt is hiszem, hogy a primitív költészet tanulmányozásából hasznos tanulságokat vonhatunk le saját költészetünk jövőjét illetően. Hogy ezek az igények mily mértékben jogosultak, az olvasónak majd magának kell eldöntenie. Bevezetőül azt magyarázom meg, ami ennek a magatartásnak az elfogadására vezetett s majd azután térek a tárgyra.

Legjobban az angol, görög és az ír költészetet ismerem. Ez a kombináció részemről merő véletlen, viszont tény, hogy a régi és modern civilizált költészetnek az angol és a görög talán a legkitűnőbb példái, míg az ír költészet, bár nem oly régi, mint a görög, bizonyos tekintetben primitívebb. Így e három költészet ismerete útján széles történeti távlathoz jutottam.

A görög és angol költészet közötti egyik legszembetűnőbb különbség az, hogy az antik Görögországban a költészet a zenével függött szorosan össze. A pusztán instrumentális, tehát szavak nélküli zene, ott ismeretlen volt és a legpompásabb költői alkotások nagyrésze zenei kísérettel készült. Az ír költészetben is szoros kapcsolat van költészet és zene között. És itt nem csupán a multban már lezárt dologról van szó, hanem még ma is élő valóságról. Sohasem fogom elfelejteni azt, amikor nyomtatott szövegről már régen ismert ír költeményeket a hagyományos stílusban először hallottam énekelni egy kitűnő paraszténekestől. Az élmény számomra egészen újszerű volt, ahhoz hasonlót azelőtt még sem költészetben, sem zenében nem hallottam.

De az ír költészetnek még egy másik, számomra új sajátossága is van, ami szintén mély benyomást tett rám. A legtöbb angol ember számára a költészet zárt könyv. Sem nem tudnak róla, sem nem törődnek azzal. És a kevés érdeklődő közt is kevesen akadnak, akikről azt lehet mondani, hogy a költészet behatol mindennapi életükbe. Az ír parasztság körében a helyzet egészen más. Az ő szemükben a költészetnek semmi köze sincs könyvekhez. Legtöbbjük írástudatlan. A költészet az ajkukon él, közös tulajdon. mindenki ismeri és mindenki szereti, mindennapi beszélgetésükben is folytonosan felbuggyan. És még mindíg alkotó erejű, hiszen, valahányszor valami figyelemreméltó esemény történik, nyomban dalt is komponálnak a megünneplésére. Azt mondom „komponálnak", noha ez a szó aligha helytálló ebben az esetben. Mert ezeket a dalokat nem a mi szóhasználatunk értelmében komponálják, hanem rögtönzik. Sok ír faluban még a legújabb időkben is volt egy gyakorlott hagyományos költő, akiben megvolt a pillanat inspirálta verskészítés tehetsége, időnként igen csiszolt — a mi modern angol formáinknál sokkalta csiszoltabb versformában. Abban a faluban, amelyet

a legjobban ismerek, volt egy híres költő, aki vagy negyven évvel ezelőtt halt meg. Csaknem valamennyi költeménye rögtönzött és alkalmi volt. Arra is emlékszem, hogy családja elmesélte, egy éjszakán hogyan halt meg: ágyban feküdt, párnával feltámasztott fejét a könyökére hajtotta s szinte ömlött belőle a versek szakadatlan árja.

Ha ezektől az élményektől ismét a görög költészethez térek vissza, önkéntelenül fel kell vetnem a kérdést, hogy vajjon az antik görög költők — egy Aeschylus, vagy Pindaros — ugyanúgy írták-e verseiket, mint a mieink, tollal, papírossal és előre megfontoltsággal, vagy pedig ugyanúgy komponáltak-e, mint az az írástudatlan ír költő, egy fajta elragadtatásban?

Ez az ember persze kivételesen tehetséges volt, hivatásos költő is, aki a mesterségét az előző generáció valamelyik költőjétől tanulta. Viszont hamarosan rájöttem arra, hogy nem lehet éles határt húzni a hivatásos költő és a közösség többi tagja között, csupán egy fokozatbeli különbségről van szó. Bizonyos fokig valamennyien költők, beszédjük mindig hajlamos arra, hogy versben bontakozzék ki. Ahogyan a meglévő költészet készlete ott szélesebb körben ismeretes, mint a mi társadalmunkban, úgy a közönséges ember is egyfajta költő. Hadd világítsam meg ezt egy példával a sok közül.

Egy este abban, a magasan a tengerszín fölött megbújt ír faluban sétáltam s a közös kúthoz értem. Ott régi ismerőseim egyikével, egy parasztasszonnyal találkoztam. Éppen megtöltötte a vedrét s most lebámult a tengerre. A férje már nem élt, a hét fiát pedig, mint mondta, „felszedték a hajók", vagyis kivándoroltak a massachusetsi Springfieldbe. Éppen egy pár nappal előbb kapott egyiküktől levelet, amelyben sürgették, kövesse őket, hogy hátralevő napjait immár kényelemben tölthesse; küldik a hajójegyet is, csak éppen a beleegyezését várják. Mindezt rész-

letesen elmondta nekem s leírta az életét: a nehéz napi járást a szalmakazlakhoz a hegyre, a tyúkjai elvesztését, a füstös kalyibát, aztán Amerikáról beszélt, (ahogyan ő képzelte: Eldorádó, ahol az arany az utcán fekszik, csak le kell hajolni érte), majd a corki utazásról és az óceánon való átkelésről szólt, végül elmondta, mégis csak azt szeretné, ha csontjai ír földben pihenhetnének. Ahogy beszélt, egyre izgatottabb lett, beszéde egyre könnyebben folyt, egyre színesebbé, ritmikusabbá, dallamosabbá vált, a teste pedig, mintegy kíséretképpen, álom-, vagy bölcsőszerű ringásba lendült. Aztán elnevette magát, felszedte a vedreit, jóéjszakát kívánt és hazaindult.

Ennek az írástudatlan, költői igények nélküli öregasszonynak ebben az előre meg nem fontolt megnyilatkozásában a költészet minden sajátsága benne volt. Ihletett beszéd volt. Mit jelent az, amikor a költő ihletéről beszélünk?

Ahogyan ezek a kérdések felvetődtek bennem, rájöttem, hogy tulajdonképpen a költészet eredetének egész problémájába kezdtem belebonyolódni és elhatároztam, hogy az egyetlen járható utat választom: módszeresen fogom a kérdést tanulmányozni. Ebben az esszében azokat az eredményeket közlöm, amelyekre eddigi tanulmányaim során jutottam.

A primitív költészet nem lehet a mult irott irodalmaiban tanulmányozni, mert természeténél fogva le nem írt, mintegy irodalomelőtti. Csakis kivételes körülmények között íródik le, tehát abban a formában kell tanulmányozni, ahogyan még ma is él a mai vad népek ajkán. De e népek költészetét nem érthetjük meg, ha nem tudunk valamit társadalmukról is. Továbbá, a költészet a beszéd egy sajátos formája. Ha a költészet eredetét akarjuk tanulmányozni, a beszéd eredetét is tanulmányoznunk kell. Ez pedig nem más, mint magának az ember eredetének kérdése, hiszen a beszéd az ember egyik megkülönböztető

jellegzetessége. Tehát a kezdet kezdetéhez kell visszatérnünk.

Ma még mindig messze vagyunk attól, hogy teljesen világosan lássuk, hogyan lett az ember, de van egy alapvető pont, amelyben a tudósok megegyeznek: az embert az állattól két jellemvonás különbözteti meg: szerszámai és a beszéd.[1]

A főemlősök az alacsonyabbrendű gerincesektől abban különböznek, hogy egyenesen tudnak állni s mellső végtagjaikat mint kezet tudják használni. Ez a fejlődés, amely az agy mozgató szerveinek fokozatos tökéletesedésével járt együtt, e lények környezetének sajátos feltételeiből indult ki. Erdei állatok voltak, a fánlakás pedig ügyességet, látás és tapintás szoros együttműködését, távlati látást és fejlett izomkontrollt követel. Mihelyt pedig a kéz egyszer kifejlődött, használata új problémákat, lehetőségeket vetett fel az agy számára. Így már a kezdet kezdetétől fogva szoros összefüggés volt a kéz és agy között.

A főemlősök második rendjétől, az emberszabású majmoktól az ember abban különbözik, hogy nemcsak állni, de járni is tud. Egyesek szerint a járást az erdőtől történt elszakadásakor tanulta meg, amikor is a földre kényszerült. Bárhogy álljon is a dolog, tény az, hogy az embernél a láb és kéz közötti funkciómegosztás befejeződött. Lábujjai elvesztették mozgékonyságukat, ujjai pedig a majmok körében ismeretlen ügyességre tettek szert. A majmok tudnak bánni kővel és bottal, de csakis az emberi kéz képes ezekből szerszámokat készíteni.

Ez döntő lépés volt. Új életmód útját nyitotta meg. Szerszámok birtokában most már a létfenntartásához szükséges anyagokat nemcsak birtokába vette, hanem azokat maga is elő tudta állítani. A természet nyujtotta javak puszta begyüjtése helyett most már felásta a földet, palántázta, öntözte, begyüjtötte a termést, megőrölte a magvakat és kenyeret készített. Szerszámait arra használta, hogy úrrá legyen a ter-

mészet felett. A természet feletti uralomért folytatott harcban tudatára ébredt annak, hogy a természetet az ember akaratától független, sajátos törvények kormányozzák. Megtanulta, hogy a dolgok miképpen történnek s így azt is, hogy hogyan idézze elő megtörténésüket. Ahogyan megtanulta a természet törvényeinek objektív szükségszerűségét, megszerezte a hatalmat, amellyel ezeket a saját céljai érdekében működtethette. Megszünt a természet törvényeinek rabszolgája lenni: immár uralkodott rajtuk.

Másrészről, amilyen mértékben *nem* sikerült a természet törvényeinek objektív szükségességét felismernie, olyan mértékben kezelte a környező világot önkényes akarati elhatározással megváltoztatható valamiként. Ez a varázslat alapja. A varázslatot úgy lehet leírni, mint egy reálisan célravezető munkamódszer tökéletlenségeit pótló illuzórius munkamódszert; vagy pontosabban, a varázslat a célravezető munkamódszer szubjektív aspektusa. A varázstevékenységben a primitív emberek arra törekszenek, hogy akaratukat a megvalósítani kívánt természeti folyamat utánzásával erőszakolják környezetükre. Ha esőt akarnak, a felhők gyülekezését, a mennydörgés csattanását és a zápor zuhogását utánozó táncba kezdenek. Eldugottabb vidéki helyeken még ma is hallunk emberekről, akik ellenségükről viaszbábut készítenek, teleszurkálják gombostűvel vagy elolvasztják a tűz felett. Ez varázslat. Az óhajtott valóságot — a gyűlölt személy elpusztítását — jelképes utánzással vélik elérni.[2]

A termelő munka kezdeti fokán kollektív volt. Sok kéz dolgozott együtt és e viszonyok között az eszközök használata a közlés egy új módját segítette elő. Az állatok hangja rendkívül keveset fejez ki, az embernél viszont artikulálttá vált s kidolgozására, rendszerezésére úgy került sor, hogy eredetileg egy-egy munkacsoport mozdulatainak koordinálására szolgált. S így a szerszámok feltalálásával együtt az em-

ber feltalálta a beszédet is. íme, újabb példa a kéz és agy összefüggésére.

Ha egy gyermeket megfigyelünk akkor, amikor először próbál játékkalapácsot használni, fogalmat alkothatunk magunknak arról a hatalmas agymunkáról, amely a szerszámok használatára irányult első kísérletekkel járt. A csoport együtt dolgozott, mint a mai gyermekek egy óvodai kórusban és minden láb- és kézmozdulatot, minden kő- vagy botütést egy többé-kevésbbé tagolatlan, de valamennyiük által együttesen kimondott recitatív kísért. E hangkíséret nélkül a munkát nem lehetett volna elvégezni. S így lassan megszületett a beszéd, mint a tényleges termelő tevékenység része.[3]

Az emberi kézügyesség fejlődésével a hangkíséret megszünt fizikai szükségesség lenni. Az egyes munkás most már magában is tudott dolgozni. De a kollektív apparátus nem tünt el. Tovább élt, mint valami főpróba, amelyre a tulajdonképpeni feladat elvégzése előtt került a sor — tovább élt mint tánc, amellyel újra felidézték a tulajdonképpeni feladattól azelőtt elválaszthatatlan kollektív, koordinált mozdulatokat. Ez az a mimetikus tánc, amit vad népeknél még ma is megtalálunk.

Közben a beszéd is kifejlődött. Kezdetben a szerszámok használatát kísérő irányító szerepet vitte, később nyelvvé lett, úgy ahogyan azt ma értjük — az egyének közötti közlésnek teljesen artikulált, teljesen tudatos módja. De a mimetikus táncban is fennmaradt mint annak beszélt része, és ott megtartotta varázs-szerepét. S így minden nyelvben kétféle beszédet találunk; a közönséges beszédet, amely az egyének közötti közlés normális, mindennapi eszköze és a költői beszédet, amely egy bensőbb eszköz, a kollektív ritussal kapcsolatos cselekmények elvégzésére alkalmas, fantasztikus, ritmikus, mágikus.

Ha ez a gondolatmenet helyes, akkor az azt is jelenti, hogy a költészet nyelve lényegében primití-

vebb, mint a közönséges beszéd, mert nagyobb mértékben őrizte meg a beszédben eredetileg rejlő ritmikus, dallami és képzeleti sajátságokat. Ez természetesen csupán feltevés, de olyan feltevés, amelyet támogat az, amit primitív nyelvekből ismerünk. Ez utóbbiaknál azt látjuk, hogy a költői és közönséges beszéd közötti differenciáció viszonylag tökéletlen.

A primitív ember beszédének határozott ritmusa van, amelyet bőségesen kísér gesztikulálás és dallamos hangsúly. Némely nyelvben a hangsúly annyira zenei s annyira lényeges eleme a jelentésnek, hogy amikor dalt komponálnak, a dallamot nagyrészt a kimondott szavak melódiája határozza meg. És a beszélő is mindíg hajlamos arra, hogy a képzeletnek már-már költői elragadtatásaiban törjön ki, éppenúgy, mint a már említett ír parasztasszony. Az említett két első jellegzetességet itt nem mutathatjuk be, az utóbbit azonban igen.

Egyszer egy svájci hittérítő táborozott a zulu földön, közel az Umbozi vasúthoz. A bennszülöttek számára az Umbozi vasút a durbani, ladysmithi és johannesburgi utazást jelenti, ezt az utat pedig évről-évre megteszik a karámbeli fiúk, akiket a fejadó hajt a bányákba, hogy ott idő előtt elfonnyadjon ifjúságuk; de a lányok is elmennek ezen az úton, hogy még rosszabb sorssal nézzenek szembe a sikátorok bordélyházaiban. A svájci hittérítő arra lett figyelmes, hogy a tábor egyik szolgálója, amint éppen az edényeket tisztította, a következő szavakat mormolta:

Az, aki zúg a távolban,
az, aki összezuzza az ifjakat és széttépi őket,
az, aki elcsábítja asszonyainkat.
Elmennek tőlünk és rossz életet élnek a városban.
A ragadozó! És mi magunkra maradunk.[4]

Ez ismét olyan beszéd, amit a beszélő magának mondott el, minden művészi cél nélkül. Mindössze

egy néger szolgáló mormogása maga-magához és mégis költészet. Hogyan jött létre? A vonat magára vonta a szolgáló figyelmét, aki elfelejti az edényeket, aztán elfelejti a vonatot is, s az már nem vonat többé, hanem jelképe annak az erőnek, amely elpusztítja legkedvesebbjeit. Tudatalatti, tompa sérelmének végre kifejezést talál. Aztán a vonat dübörgése elhal s ő ismét visszatér az edényekhez.

Íme, ezeknek a vadembereknek a beszéde ritmikus, dallamos, fantasztikus olyan mértékben, ahogyan mi azt a költészet nyelvében ismerjük. És amennyire költői a mindennapi beszédjük, annyira mágikus a költészetük. A dal az egyetlen költői műfaj, amit ismernek s éneküket mindíg valami testi mozgás kíséri. Ennek a szerepe pedig mágikus. Célja az, hogy mimezis — utánzás — útján idézzen elő valami változást a külső világban, vagyis, hogy valami illúziót erőszakoljon a valóságra.

A maoriknak van egy burgonyatáncuk. A fiatal növényt igen könnyen fonnyasztja meg a keleti szél, ezért a lányok kimennek a mezőre és táncolnak, mozdulataikkal a szél zúgását, az eső hullását, a termés növekedését és virulását utánozzák, s ezzel mintegy a példájuk követésére indítják a termést.[5] Képzeletben érik el a kívánt valóság teljesülését. Ez pedig varázslat — egy, a valóban célravezető munkamódszert helyettesítő illuzórius munkamódszer. Noha illuzórius, mégsem egészen haszontalan. A táncnak ugyan semmi közvetlen hatása nincs a burgonyára, viszont lehet és van is tekintélyes hatása magukra a lányokra. Miután a tánc megerősítette őket abban a hitükben, hogy a tánccal megóvják a termést, nagyobb bizalommal és több erővel folytatják majd a növények gondozását. S így a táncnak végül mégis van hatása a termésre. Minthogy megváltoztatja a résztvevők szubjektív magatartását a valósággal szemben, megváltoztatja magát a valóságot is.

A maorik polinéziaiak, ilyenek az Új Hebridák

szigetlakói is. Ezeknek van egy hagyományos dalformájuk, amely két eltérő ritmusú, váltakozó szakaszból áll. Az elsőt „levél"-nek, a másodikat „gyümölcs"-nek hívják.[6] Tikopián, egy másik polinéziai szigeten három szakaszos dalformát énekelnek. Az elsőnek a neve szószerint „a fatörzs alja", a másodiké „összekötő szavak", a harmadiké „gyümölcscsokor".[7] Ez a terminológia arra mutat, hogy ezek a dalformák a maori leányokéhoz hasonló mimetikus táncokból fejlődtek ki. Vagyis ezen a fokon a költészet már kinőtt a varázslatból.

De vigyük tovább ezt a gondolatmenetet. Malinowski a Trobriand szigeteken gyüjtötte a következő ráolvasó dalt:

Hess, pusztulj, hess, pusztulj,
csontomat morzsoló szaggatás, pusztulj,
férges fekély a bőrömön, pusztulj,
fekete gonosz a gyomromból pusztulj,
hess, pusztulj, hess, pusztulj.[8]

Ennek a versnek a tárgya nem éppen költői, de költői a forma. Mint Malinowski megjegyzi, e ráolvasások nyelve „gazdag hangszínben, ritmusban, metaforákban és alliterációs formákban, különös kadenciákban és ismétlésekben." Azzal, hogy kimondják azt, aminek megvalósulására vágynak, a megvalósulást segítik elő, mégpedig olyan nyelven mondják ki, amelyből a mimetikus tánc elragadtatott zenéjének visszhangja kél, azé a táncé, amelyben képzeletben elérték a vágyott valóság teljesülését.

íme egy dal az Új Hebridákról. A dalt két asszonyhoz intézik, akikről azt mondják, hogy egy kőben laknak:

A dal zúg, a dal zeng,
a dal zeng: Legyen asszonyom,
az asszony, aki ott benn,

a két asszony, a kettő,
aki a szent kőben él,
aki benn ül, benn a szent kőben,
A dal zeng: Jöjjön elő.[9]

Ebben a versben a tények világát a képzelettel összekeverő állítás helyett egy parancs van. De a parancsot nem közvetlenül az érdekelt személyekhez intézik, hanem a dal kényszerítő varázslatán keresztül jut kifejezésre. A dal egy természetfeletti erő önálló megtestesülésévé válik.

Következő példám egy német favágódal:

Csendülj te, csendülj te, erdő,
zendülj te, zendülj te, völgyalj;
felelj vissza, felelj vissza, fenyves,
verjed vissza, széles lombfal,
verjed vissza fényes hangom,
vissza arany gégém hangját,
legkedvesebb dallamomat.
Ahol hallják jól a hangom,
kiszakadnak ott a bokrok,
tömör törzsek sorba törnek,
rönkök önként rendbe állnak,
haza jönnek a hasábok,
itthon összeáll az ölfa,
nem favágó vágja őket,
nem ragyog az éles fejsze.[10]

A favágók mintegy felhívják a fákat, hogy maguktól dőljenek a földre, maguktól törjenek hasábokká, maguktól gördüljenek ki az erdőből s rakódjanak rendbe az udvaron — mindez a dal varázslatára történjék. Ez pedig költészet. A favágók nagyon jól tudják, hogy mindez nem fog megtörténni, de mégis szívesen elképzelik, mert ez segíti őket munkájukban. A költészet itt már kinőtt a varázslatból.

Következő példám egy ősi ír mantikus vers:

Jó hírek: bő tenger, habmosta part, szelíd erdők;
a búbáj fut, kalász duzzad, a rügy pattan, rajzik [a mék,
vidám világ, ó bő és békés, boldog nyár.[11]

Egy ír próféta énekelte s a jó évszakot idéző jóslat volt. A kívánt valóságot úgy írja le, mint már meglévőt, beteljesedettet. S így, alig észrevehető fokozatos lépésekben eljutunk a költészetnek ahhoz a formájához, amely ma valamennyiünk előtt ismerős:

Itt a nyár, megjött a nyár
énekelj, kakuk!
Nől a mag, a lomb fakad,
rétek, erdők nyilanak —
szólj, kakuk! [12]

A megállapítás itt már ténymegállapítás, de még ezt is parancs kíséri. Ezeket a mélyen az európai parasztság életében gyökeredző, évszakokat megéneklő dalokat közös vágyak beteljesülésének ünneplésére komponálták, ám az ünneplésben még mindig benne van a varázsigék visszhangja. Mégis, a költészet most már kinőtt a varázslatból.

Fénylő csillag! ha oly örök lehetnék Mint te...[13]

— miért vágynak a költők a lehetetlenre? Mert ez a költészet lényeges funkciója s ezt a varázslatból hozta magával. A mimetikus tánc vad elragadtatásában az éhes és megrémített vademberek a természettel szembeni gyengeségüket végletes gondolati és testi átélés hisztérikus aktusában fejezik ki; ebben a külső világnak, a valóságos világnak a tudatossága elvész s belezuhannak a tudatalattiba, a képzelet belső világába — abba, amilyennek az igazit tudni szeretnék. Hallatlan akarati erőfeszítéssel megkísérlik az illuziót a

valóságra kényszeríteni. Ez természetesen nem sikerül nekik, de az erőfeszítés nem vész kárba, mert így a környezetükkel fennálló fizikai konfliktus feloldódik, az egyensúly helyreáll. S így, mikor ismét visszatérnek a valósághoz, ténylegesen keményebben tudnak szembeszállni vele, mint azelőtt.

Fénylő csillag! ha oly örök lehetnék Mint te...

— Ne feledjük e vers létrejöttének körülményeit. Keats huszonnégy éves volt, olaszországi utazására készen, utolsó erőfeszítéssel egészsége helyreállítására. Utoljára látta Fanny Browne-t. Hajóját a Csatornán a rossz idő a Ludworth-öbölbe sodorta, itt Keats partraszállt — utolsó sétájára angol földön. Este visszatért a hajóra s akkor költötte ezt a szonettet s Shakespeare verseskötetének egy példányába írta bele. Négy hónappal utóbb tüdővészben halt meg olasz földön.

Fénylő csillag! ha oly örök lehetnék
Mint te...

Ez tudatos vágy — egy haldokló ember vágya. De már ez is költői emlékektől terhes:

Én, mint a sarkcsillag, örök vagyok;
mely hű-szilárdan áll és nincsenek
nyugalmának az égen társai.

Ez az ő képzeletét hozza mozgásba, mintha csak egy rúgót szabadítottak volna el. Képzeletében fájdalmas képek gyötrik. Előbb csillaghoz, majd a holdhoz hasonlítja magát. Az emberiség történetének kezdetétől fogva a hold misztikus imádat tárgya és az örök élet jelképe volt. Kissé még tudatában az öbölben horgonyzó és a betóduló ártól gyengéden ringó hajónak, a hold képétől a dagály képzetére siklik, amint az ide-oda hullámzik a Föld felületén:

Mint te, ki függsz ott fenn a fényes éjben,
S vigyáznám az öröklét égi rendjét,
Mint természet türelmes remetéje.
Vagy nézni tudnám mozduló vizek kék
Ingását az ember-partok körül,
Vagy figyelném, hogy a friss hó a hegység
Csúcsára hull s a mocsáron megül.

Aztán, amint így a végtelenségbe menekült, még mindíg fogékonyan a hajó hipnotikus ringása iránt, mintegy halhatatlanná téve, lassan visszaszáll a földre:

Ó mégse, mégse — nem kell az öröklét!
Szerelmem keble, hogyha vánkosom,
S őt érzem két gyors lélekzet között még,
Nyugtalanul, míg ébren álmodom,
Halkan hallgatva keble mint piheg,

De ez lehetetlen. Szerelem nincs halál nélkül. Halhatatlanságért mondott imája az ellentétébe csap át:

így élni mindíg, vagy így halni meg.

Felébred. Olyan az egész, mint egy álom, amelyet a hajó zökkenése megzavart. De az álomban ledobta azt, ami szorongatta, visszanyerte lelki békéjét. A világ objektíve még mindíg ugyanaz, ami volt,

Ahol az ifjúság elsápad, fonnyad és meghal,

de a világhoz való szubjektív magatartása megváltozott, és így számára a világ sem ugyanaz többé. És ez a költészet, éppenúgy mint a varázslat dialektikája.

Az erre a fejezetre szánt kiinduló szövegem Yeats esszéinek egyik mondata:

„A formális zene és a beszéd közötti összefüggés még minden bizonnyal tudományos kérdés lesz, éppenúgy, mint a művészi felismerés kérdése."[14]

A ritmust a legtágabb értelemben úgy lehet definiálni, mint egy sorozatnyi hangot, amelyet hangsúly és ütem szabályos egymásrakövetkezésében rendezünk el. Végső fokon kétségtelenül élettani eredetű, talán éppen a szívveréssel kapcsolatos. De ezen a fokon olyasvalami, ami az emberben az állatokkal közös. Ezúttal természetesen a ritmus élettani eredete nem érdekel bennünket, hanem csupán az, amit az ember a ritmusból csinált. Szeretném azt bizonyítani itt, hogy az emberi ritmus a szerszámok használatából ered.

Közismert tény, hogy mikor a gyermekek írni tanulnak, nyelvüket a kéz mozdulataival egyidejűen mozgatják, sőt, hangosan ki is ejtik a szavakat, nem azért, mert bárki figyelne is rájuk, hanem azért, hogy így segítsék ujjaikat a toll vezetésében. Ez a mozgás teljesen önkéntelen. Ami tulajdonképpen történik nem egyéb, mint „szórás" a kéz mozgató szerveitől az agynak a nyelv működését szabályozó, kapcsolatos területei felé. Ahogyan a gyermek a készség elsajátításában fejlődik, ezt a „szórást" is kiiktatja.

Hasonlóképpen, amikor az ember nehéz munkát végez, amikor például egy rönköt vagy követ emel fel, minden izomerőkifejtés előtt megáll egy lélegzetvételre, amit a gégefő elzárásával tart vissza; aztán, amint az erőkifejtés megszüntével megpihen, a gégefőt kipattantja a bepréselt levegő s ezzel a hangszálakat rezgésbe hozza — tagolatlan nyögést hallunk.

A gyermekek, akár a vademberek, hajlamosak arra, hogy gesztikuláljanak beszéd közben. A gesztikulálás funkciója nem csupán az, hogy jobban megértessük magunkat azokkal, akikkel beszélünk. A gyermekek éppenúgy gesztikulálnak akkor is, amikor magukban beszélnek. A gesztikulálás ösztönös, éppenúgy, mint az imént leírt mozdulatok. A hangképző szervek mozgása mintegy egybeesik a test izommozgásaival. Számunkra a beszéd elsődleges és a kézmozdulat másodlagos, de ebből nem következik, hogy ez így volt őseinknél is.

E meggondolások alapján fél évszázaddal ezelőtt Bücher úgy gondolta, hogy a beszéd a hangképző szerveknek azokból a reflex-aktusaiból fejlődött, amelyek a szerszámok használatával kapcsolatos izommunkával jártak együtt.

A kéz izüléseinek finomodásával együtt járt a hangképző szervek tökéletesedése, míg végre az ébredő tudatosság ezeket a reflex-aktusokat felhasználta és egy társadalmilag elfogadott közlési rendszerré dolgozta ki.

Mindez csak feltevés, viszont a ritmus és munka közötti szoros kapcsolat konkrétabb bizonyítékokkal mutatható ki.

Mindannyiunk előtt, még Nyugateurópában is, ismeretesek az ú. n. munka-dalok.[15] Fonó-, arató-, evezős-, stb. énekekre gondolok. Ezeknek a funkciója az, hogy elősegítsék a termelő munkát azáltal, hogy ritmikus, mintegy hipnotikus jelleget adnak annak. A fonóasszony munkája közben abban a hitben éne-

kel, hogy dala segíti a rokka forgását; s minthogy a dal őt valóban segíti a rokka forgatásában, végeredményben a rokka forgását is elősegíti. Ez nagyon közel van ahhoz, amit a varázslatról mondtunk. Egyes esetekben ki is lehet mutatni, hogy ezek a dalok varázsénekekből keletkeztek.

Az egész világon, a kultúra minden fokán bőségesen találkozunk munkadalokkal — csak ott nem, ahol a dalt elnyomta a gép zaja. E daloknak különös fontossága van a mi szempontunkból, mert ezekben, ha jelentősen módosulva is, a nyelv és munka közötti eredeti összefüggés őrződött meg. Lássunk néhány példát.

Az evezés munkája egyszerű izomműködtetést jelent, amely szabályos időközökben, változatlanul ismétlődik. Az evezők az ütemet egy kiáltás ismétlésével jelzik, amely legegyszerűbb angol alakjában kétszótagú: *O-op!* A második szótag az erőkifejtés pillanatát jelzi, az első előkészítő jel.

A hajóvontatás nehezebb munka, mint az evezés s az erőkifejtés pillanatai hosszabb időközökben helyezkednek el. Ez lehetővé teszi az előkészítő szótag megnyujtását, mint azt az ír vontató emberek kiáltásában halljuk: *Ho-li-ho-hup!* A kiáltás néha pihentető szótagban végződik, mint az orosz hajósok kiáltása: *Ej-uch-nyem!* Sok esetben részben, vagy teljesen tagolttá is válik a kiáltás: *Heave — ho! Haul away!* (Magyarul körülbelül: Húzz — hó — rá! Húzz rá!)

A kétszótagú munkakiáltás két változó és állandó elemét ismerhetjük fel a versütem arsisában és thesisében (hangsúlyos és hangsúlytalan szótag), amely voltaképpen a kéz, vagy láb felemelésére, illetve leereszkedésére utal tánc közben. S így a ritmus üteme, hüktetése a primitív munkafolyamatból, a rönk ismételt vontatásából, a szerszámnak a botra, vagy kőre hulló ismételt csapásaiból ered. Az emberi élet legeslegkezdetére mutat vissza, arra az időszakra, amikor

az ember emberré lett. Ezért is ragad meg bennünket oly mélyen.

Az alant következő dalt Junod, a fent említett svájci misszionárus jegyezte fel. Rögtönzött dal s egy thonga fiú énekelte, mialatt követ tört az útszélen európai munkaadói számára:

Bántanak minket, hej,
rúgdosnak minket, hej,
kávéjuk isszák, hej,
nem adnak nekünk, hej.[16]

Az ismétlődő *hej!* a munkakiáltás, amely a kalapácsütések ütemét jelzi. Ez az állandó, amelyet minden esetben néhány rögtönzött tagolt szó előz meg a munkásnak az elvégzendő munka iránti szubjektív magatartása kifejezésére. A dal itt már kinőtt a munkakiáltásból, mint ahogy a kiáltás is kinőtt magából a munkából.

Csapd bele, rántsd meg!
Lebben, táncol a szívem
a szemedben villanó fénytől,
ó Puhi-huja!
Csapd bele, rántsd meg![17]

Ez egy maori evezős dal. A kapitány szabályos időközökben hallatja a kiáltást, közben egy-egy bókot rögtönöz a főnök leányához, aki a hajón utazik. A rögtönzésekben az ütemet a szavak ritmusa jelzi. A kiáltás még mindig funkcionális, de már azon a ponton, hogy refrénné váljék.

Következő példám a volgai hajósok dala:

Ej, húzd meg! Ej, húzd meg! Most mégegyszer! Csak [mégegyszer!
Csavarjuk meg a nyírfát, csavarjuk a fürtöset!

Rajta csak, rajta, a nyirfát! Rajta csak, rajta, a
[fürtöst.
Ej, húzd meg! Ej, húzd meg! Most mégegyszer! Csak
[mégegyszer![18]

Itt az elvégzendő munka rögtönzött magasztalását bevezeti a vontató-kiáltás, amely az egésznek tartalmat és értelmet ad.

A munkadal úgy fejlődött ki, hogy az erőkifejtés pillanatai közé iktatott változó elemet kiterjesztették. A munkások mintegy félálomban a hagyomány egy-egy foszlányát elevenítették fel, vagy találomra tettek egy-egy megjegyzést napi ügyekről, aszerint, ami éppen tudatuk előterében volt. Ismerünk egy régi görög molnár-dalt (őrölj malom, őrölj...), amelyben Pittakos[19] zsarnokról szóló megjegyzések vannak elszórva s ugyanezzel a refrénnel van egy modern görög dal, amelyet egy görög asszony rögtönzött, akinek akarata ellenére árpát kellett őrölni a férjét kereső rendőrosztag számára.[20] A voltaképpeni munkához kapcsolódó állandó rész inkább változatlan marad, míg a változó rész szüntelenül, napról-napra változik. Népköltészetünkben talán azért oly sok a homály, mert elfelejtődtek azok a tényleges helyzetek, amelyekben mai formájukban keletkeztek és ismeretesek. Más, hasonló jellegű példákat találunk a néger spirituálékban, amelyekben bibliai tanítás váltakozik a munkásnak a munkában megkönnyebbülést hozó részekkel; hasonlók az angol hajósok vontató dalai, mint az alábbi a 18. század végéről:

Lajos volt a frank király, de jött a forradalom.
Húzzuk, fiúk, hahó! mind egyszerre, hahó!
Lajos fejét levágták és meghalt a hatalom.
Húzzuk, fiúk, hahó! mind egyszerre, hahó![21]

Időközben a dalművészet elszakadt a munkafolyamattól. Dalt a munkaszünet óráiban rögtönöz-

tek, akkor, amikor a test pihent. De ezek is megegyeztek a hagyományos formával. Az alábbi dal Középafrikából származik, tábortűz körül énekelték egy este fehérember karaván jához tartozó teherhordók:

A gonosz fehérember elmegy a partról — puti, puti!
Mind elmegyünk a gonosz fehérember után — puti,
[puti!
Amíg ételt ad gyomrunknak — puti, puti!
Átmegyünk a folyókon és a hegyeken — puti, puti!
A nagy karaván-gazdával' megyünk — puti, puti![22]

Addig énekeltek, amíg el nem aludtak. A rögtönzött részeket mindíg egy-egy énekes énekelte, míg az ismétlődő *puti* szót (jelentése állítólag „szedegetni", „guberálni") valamennyien együtt énekelték. Ez a szóló és kórus általánosan ismert szerkezetére utal. Itt már a munkakiáltás nem egyéb, mint refrén.

A munkaprocesszustól elszakadva, most már az állandó elem is kibővül. Teljesen tagolttá válik és a ritmusszerkezet változatossá tételére szolgál, anélkül azonban, hogy a szabályos ismétlést szolgáló értelmét teljesen elvesztené, mert hiszen egysége ezen múlik.

Kardodról sűrű vér csorog,
Edvárd, Edvárd.
Kardodról sűrű vér csorog,
s a bánat jár veled, ó.
Megöltem kedves sólymomat
anyám, anyám,
Megöltem kedves sólymomat.
Egy volt, egyetlenegy, Ó.[23]

És így jutunk el a négysoros ballada-formához, amelyből a refrén mint olyan már eltünt, de még mindíg bele van ágyazva a ritmus-szerkezetbe, amelynek lényege tézis és antitézis, enunciáció és válasz folytonos váltakozása:

A völgyben egy leány lakott,
ott lenn, a domb tövén.
Jaffray Kata volt a neve,
ismerte ifju, vén.[24]

A balladai versformában a versszak a zenei „mondat", a két összecsengő sor a zenei „kifejezés", az egyes sor pedig a zenei „kép". Két kép van minden kifejezésben, két kifejezés minden mondatban. Minden pár tagjai kiegészítik egymást, hasonlók, de mégis különbözőek. Ez az, amit a zeneelmélettel foglalkozók kettős formának neveznek: AB.

A balladai versforma zenei értelmezése nem csupán analógia, hanem a vizsgálat egyedül helyes módja. A szövegkönyveinkben található verstan oly messze van a költészet eleven történetétől, mint amilyen távol a hagyományos nyelvtan van a nyelv igazi történetétől. A ballada eredetileg tánc volt, mint ahogy tánc még ma is Európa némely tájain, például a Faroe szigeteken:

> A kórusvezető előénekli a balladát, a ritmust a lábak dobbantásával adják meg. A táncolók erősen figyelnek a kórusvezető szavaira, amelyeket jól meg kell érteniök, mert az elbeszélés jellegzetességeit a mimikának ki kell hoznia. A harcban való tusakodás jelképezésére a kezet keményen összeszorítják, örvendező ugrás fejezi ki a győzelmet. A kórus valamennyi táncolója együtt énekel minden versszak végén, de magát a versszakot egy vagy két különösen jóhírű énekes énekli csupán.[25]

A modern zeneelmélet vizsgálati elvei közé tartozik sajátosan a ritmusnak — költészet, zene és tánc közös alapprincipiumának — vizsgálata.

Népdalaink legtöbbje binér — kettős — formában készült, de vannak ennél csiszoltabb formák is. A volgai hajósok dalában például a strófa egy rög-

tönzött részből áll, amelyet a hagyományos vontató kiáltást tartalmazó sor előz meg és követ. Zeneelméleti fogalmazásban: az első mondatot követi egy második, majd az első ismétlésére, újrafelvételére kerül a sor. Ez a hármas — ternér — forma: ABA. Ügyes kezekben az A2 valamivel több, mint az A1 ismétlése: A1 lesz ugyan, de új, a B által befolyásolt formában. Így a hármas, ternér forma szervesebb, dialektikusabb, mint a binér. Ezért használják oly gyakran a modern zenében.

De térjünk vissza a tárgyhoz. A tánc, zene és a költészet művészete egyazon művészetként kezdte pályáját. Forrásuk a kollektív munkában elfoglalt emberi testek ritmikus mozgása volt. E mozgásnak két összetevője volt, testi és szóbeli. Az elsőben a tánc, a másodikban a nyelv csíráit találjuk meg. A ritmus jelzésére szolgáló tagolatlan kiáltásból kiindulva a nyelv költői és mindennapi beszéddé differenciálódott. Az emberi hangtól elszakadva, de a szerszámok ütemétől ismét felidézve a tagolatlan kiáltás a hangszeres zene alapja lett.

Az első lépés a tulajdonképpeni értelemben költészet felé a tánc kiiktatásával következett be. Ebből lett a dal. A dalban a költészet a zene tartalma s a zene a költészet formája. Utóbb e kettő elkülönült. A költészet formáját ritmikus szerkezete adja, amelyet a daltól örökölt, de amelyet úgy egyszerűsített le, hogy annak logikus tartalmára összepontosul. A költészet olyan mesét mond el, amelynek megvan a maga belső összefüggése, függetlenül ritmikus formájától. És így később a költészetből kinőtt a prózai történet („románc"), vagy regény, amelyben a költői beszédet közönséges beszéd váltotta fel és amely a ritmikus héjat ledobta — illetve csak olyan mértékben tartotta meg, amennyire az szükséges a mese kiegyensúlyozott, harmonikus formában való elmondásához.

Ugyanakkor kifejlődött a pusztán hangszeres

zene. A szimfónia a regény antitézise. Ha a regény ritmus nélküli beszéd, akkor a szimfónia beszéd nélküli ritmus. A regény egységét az elmondott történetből meríti, amelyet az érzéki életből vesz; a szimfónia teljesen a képzeletből meríti tárgyát. Formájától eltekintve nincs belső egysége. Így mindazok a ritmuselvek, amelyek eltűntek a regényben, példátlan mértékben kifínomultak a zenében. Végül is ezeket úgy tekintik, mint a zene specifikus területét. Rendszerint úgy beszélünk róluk, mint „a zene szokásos formáiról". De nyomai még mindíg fellelhetők a költészetben — úgy értem, hogy tárgyának elrendezésében s nem csupán ritmikus formájában — ha a költészetet zenei értelemben tanulmányozzuk. Vizsgáljunk meg két példát, amely, amellett, hogy megvilágítja a szóbanforgó kérdést, egyben ismét rámutat arra, hogy a költészet hogyan viszonyul a varázslathoz.

Sappho ódája Aphroditéhez a legrégibb európai lírai vers, a szó igazi értelmében, egy a líra hangjai mellett énekelt ének. Sappho a magukat Aphroditének szentelt fiatal nők vallásos társaságának volt a feje. E leányok egyike, akihez szenvedélyesen ragaszkodott, nem viszonozta szerelmét.

Tarka trónodon, kegyes Aphrodité,
Zeus leánya, már könyörülj te rajtam!
Fájó kinra mért csalod, ó hatalmas,
tőrbe a lelkem?

Inkább jőjj hozzám, ahogy annyi mísszor
mindig hajlottál a szavamra s jöttél,
kedvemért elhagyva arany lakását
égi atyádnak.

Fürge pár veréb a kocsidba fogva
siklott, míg a föld feketélt a mélyben,
sűrűn verték szárnyukat, égi uton
vágva az ösvényt.

Gyorsan érkeztek veled és mosoly járt
halhatatlan arcodon, ó te boldog,
ugy kérdezted, hogy mi bajom, mi végre
hivtalak ujra,

hogy mi kivánság gyötör ujra engem.
„Csábitó szóval kit akarsz, hogy hozzád
hozza Peithó hű szerelemre, Sapphó,
mondd ki, ki bántott?

Mert ha most kerül, hamar ő keres fel,
most ha nem kell tőled ajándék, ő ad,
most ha nem szeret, hamar érted ég majd,
bár ne akarja."

Jöjj ma is hozzám s szabadits ki engem
sulyos gondomból s mire hajt e lélek,
teljesitsd nékem te magad s e harcom
küzdd velem együtt.[26]

Sappho imája elmondásával kezdi a költeményt. Aztán folytatja annak felidézésével, hogy azelőtt milyen válaszra találtak az ilyen imák. Ez ternér forma, amelyet egy tudatos művész dinamikusan kezel. Az ima tagadóan, mintegy kísértően kezdődik, majd pozitíve, bizakodóan végződik mintha — hála annak, ami közben történt — a kedvező válasz már biztosítva volna.

S mi történik közben? Emlékezteti Aphroditét a multra. „Mint régen mindig... úgy most is." Ez hagyományos. Amikor az ember az istenekhez imádkozott, kérésének hangsúlyt adott azzal, hogy emlékeztette őket régebbi alkalmakra, amikor segítséget kapott tőlük, vagy kiérdemelte segítségüket. Ez rituális formula volt s a rituálé a varázslathoz visz vissza bennünket. A varázslatban az ember képzeletben hajtja végre a vágyott valóság beteljesedését. És ez

az, amit itt Sappho tesz, azzal a különbséggel, hogy nincs meg az akció, a tánc, csupán a képzelet repülése. Kéri az istennőt, hogy jöjjön, majd látja is őt, amint jön és hallja a szavát, aztán a nagyobb bizakodás iránti képzeletbeli erőfeszítéstől ihletve, megismétli imáját. Mindez művészetté átformált varázslat.

Az angol költészetben a zenei formák fennmaradása csak szórványos s ezért a kritikusok, akiket nem érdekel a költészet eredete, nem vették azokat észre. Pedig valamennyien ismerik Shakespeare-nek alábbi szonettjét:

Ha nem kegyel a sors, s az emberek
kiadnak rajtam, sirok egymagam;
a végzetet átkozva senyvedek
s a süket égre esdek hasztalan,
hogy lennék, mint ki gazdagon remél,
szép, mint ez — sok barátu, mint amaz,
azt, mert eszes, ezt, mert szabadon él
irigylem s számon kél botor panasz;
így tünődöm, magamtól megvetetten
s eszembe jutsz — úgy érzek ekkor én,
mint hajnalban madár, ha égre rebben
s himnuszt dalol a mennybolt peremén:
szerelmed emléke oly kincs nekem,
hogy nem cserélnék száz királlyal sem.[27]

A költő tizennégy sorban forradalmasítja a világ felé való magatartását. A szonett elején a költő számkivetett, aki a süket éghez kiált. A végén király, aki himnuszokat énekel az ég kapujában. Az egész változás a *state* — állapot — szón fordul meg. Először kétségbeesésre — a lágyabb hangnemre utal, mikor azonban ismét előbukkan, már modulálódik, s ebben ragad bennünket végig a költő a befejezés zengő diadaláig.

íme a változás a világhoz való magatartásunkban.

Az előző fejezetben a költészet tartalmából — varázsénekekből, évszaki dalokból, Keats egy szonettjéből történt kiindulás után — azt igyekeztem bizonyítani, hogy ez a költészet lényeges funkciója. Ugyanerre az eredményre vezet a költői forma tanulmányozása.

Nálunk ritkán, vagy egyáltalán nem rögtönöznek verset. A költészet toll és papír kérdése. Feltétlenül vannak olyan korabeli költőink, akiknek melódiáit a szó szoros értelmében sohasem hallják. A verseket a költő leírja, kinyomatja, kiadja és azokat csendben olvassák az egyéni vásárlók. A mi költészetünk irott művészet, nehezebb, mint a közönséges beszéd s a tudatos megfontolásnak sokkal magasabb fokát kívánja.

Meg kell jegyeznünk, hogy a modern költészetnek ez a jellege teljesen új. Az ókorban és a középkorban, de a parasztság körében még ma is a költőt hallgatóságától nem választja el az írásbeliség korlátja. Nyelve ugyan különbözik a közönséges beszédtől, de azért az is beszélt nyelv, amely benne és hallgatóságában közös. Ő ugyan otthonosabb ebben a nyelvben, mint a hallgatóság, de ez csak azért van, mert gyakorlottabb. Bizonyos fokig valamennyien költők. Innen van, hogy a népköltészet legnagyobbrészt névtelen költészet. A mindennapi életből spontán kél, színeiben változva terjed, szájról-szájra, szülőkről gyermekekre, egyik korból a másikba, amíg a rögtönzés készsége el nem pusztul. Csupán ekkor nyugszik meg, de még itt is megőrzi sajátos jellegét, amit abban látunk, hogy bármennyire tökéletes is kidolgozásában, hiányzik belőle a tudatos művészet jellege.

éppen ez az, ami a népköltészetből hiányzik: az individuális egyéniség bélyege. Ez pedig elkerülhetetlenül így van, mert a népköltészet nem egyes ember, hanem egy egész közösség terméke. A civilizált költészet nagyobb mértékben individualizált társadalom terméke.

Másrészt a költészet funkciója, mint mindíg, most is az, hogy az érzékelhető világ tudatosságát a fantázia világába vonja el. A költői beszéd és közönséges beszéd összehasonlításakor azt láttuk, hogy az előbbi ritmikusabb, fantasztikus, hipnotikus, mágikus. Mármost tudatos életünkben mindazok a tényezők, amelyek a más élőlényektől megkülönböztető emberségünket adják, a gazdasági, társadalmi és kulturális tényezők, teljes mértékben működnek, az egyéni különbségek legmagasabb fokán állunk. így, miként a tudatos élet gondolkodási folyamatai az egyének közötti legmagasabbfokú különbözőséget tárják fel, úgy a közönséges beszéd, amely ennek a közlő közege, az egyéni kifejezési szabadság legnagyobb fokát mutatja. De amikor elalszunk és álmodunk és visszahúzódunk az érzékelhető világtól, egyéniségünk is mintegy álomba merül és szabad folyást enged azoknak az alapimpulzusoknak és vágyaknak, amelyek valamennyiünkben közösek s amelyek a tudatos életben társadalmi korlátok közé szorulnak. Álomvilágunk kevésbbé individualizált, egységesebb, mint tudatos létünk.

A költészet egy fajta álomvilág. Hadd idézzek ismét Yeats-től:

> A ritmus célja az, hogy meghosszabbítsa a kontempláció pillanatát, azt a pillanatot, amelyben alszunk is, meg ébren is vagyunk; ez a pillanat egyrészt elringat bennünket az egyhangúság csábító érzésével, másrészt ébren tart a változatossággal, hogy az átszellemülésnek olyan állapotába vigyen, amelyben a gondolat, az akarat

parancsától felszabadultan, jelképekben nyer kifejezést.[28]

A „felszabadult" szón vitatkozhatnánk, de ez most nem fontos. A költészet nyelve, mivel ritmusa van, hipnotikus, de nem annyira hipnotikus, hogy teljesen álomba ringasson. Ha bármely nyelv bármely versmértékét tanulmányozzuk, az egyhangúságnak és változatosságnak, a hasonlónak és különbözőnek pontosan azt a kombinációját, összjátékát fogjuk bennük találni, amely, mint Yeats észrevette, szükséges ahhoz, hogy lelkünket az elragadtatásnak abban az állapotában tartsa, ami éppen a költészet varázsának jellegzetessége s ami iránt a képzelet világában álom és ébrenlét között vagyunk fogékonyak.

S így, ha azt mondjuk, hogy a költő ihletett, arra gondolunk, hogy a képzelet tudat alatti világában inkább otthonos, mint más emberek. Különös mértékben hajlamos a fizikai értelemben vett disszociációra, elszakadásra. S e folyamatok által a lelkében dúló összeütközések — a társadalmi viszonyulásaiban fennálló ellentmondások — feloldódnak, megenyhűlnek. A valóság ellentmondásai a képzeletben oldódnak fel. Minthogy azonban a világ, amelybe visszavonul, kevésbbé individualizált mint tudatos léte, s minthogy ez közös benne és embertársaiban, a költészet, amelyben az arról a világról való élményét formába önti, általános visszhangra talál, minden szívben megpendít egy húrt, mert kifejezi azt, amit embertársai éreznek, de kifejezni ők maguk nem tudnak; így valamennyiüket egy képzeletbeli rokonérzés közösségébe vonja:[29]

S amig mást elnémit a szenvedés,
Megadta isten búmat elzokogni.[30]

Kielégítetlen vágyak gyötrik őket, amelyeket nem tudnak megmagyarázni, kifejezni. Megmagyarázni a

költő sem tudja ezeket, de hála ihletének, ki tudja őket fejezni. S ilyenkor az embertársak a költő sóvárgásaiban saját sóvárgásaikat ismerik fel. A költemény hallgatásakor ugyanazon a fizikai élményen mennek át, mint a költő a vers költésekor. Ugyanabba a képzeletvilágba kerülnek, ahol ugyanazt a feloldódást találják meg.

A vezetőjük irányította mimetikus táncban a vademberek vadászai előre megjátsszák a vadászat sikeres végrehajtását azzal, hogy hatalmas akarati erőkifejtéssel megpróbálják az illuziót a valóságra erőltetni. Valójában nem fejeznek ki mást, mint a természettel szembeni gyengeségüket. De azzal, hogy ennek kifejezést adnak, bizonyos értelemben jobban is sikerül a természetet legyőzniök. A tánc végeztével valójában jobb vadászok, mint azelőtt.

A költészetben ugyanezt a folyamatot látjuk magasabb fokon. A civilizált embernek nagyrészt sikerült a természeten uralkodnia, de csakis úgy, hogy bonyolultabbá tette társadalmi viszonyait. A primitív társadalom egyszerű, osztálynélküli volt, amely gyenge, de egységes frontot alkotott a természettel szemben. A civilizált társadalom bonyolultabb, gazdagabb, hatalmasabb, de mindennek feltételeképpen, önmagában is mind a mai napig megosztott. Így a társadalom és természet konfliktusára — ez a varázslat alapja — rányőtt egy másik konfliktus, ember és társadalomé, ez pedig a költészet alapja. A költő elvégzi számunkra azt, amit a táncvezető végez el vadember-társai számára.

A primitív költő nem egymagában dolgozik, együttműködik vele hallgatósága. A tömeghallgatóság ihlető hatása nélkül egyáltalán nem is tud dolgozni. Nem ír, hanem elmondja a mondanivalót. Nem „költ", hanem rögtönöz. S ahogy az ihlet őt éri, az azonnali visszhangot is kelt a hallgatóságban. Az illuzionak azonnal és teljes szívvel átadják magukat. Ha verset olvasunk vagy felolvasott verset hallgatunk,

esetleg mélyen meghatódunk, de ritkán osztályrészünk a teljes „elragadtatás." A primitív hallgatóság visszhangja kevésbbé kifínomult. Az egész társaság beleveti magát a vágyálmok világába, elfeledkeznek magukról. Gyakran láttam ezt Nyugat-Írországban. Vagy hallgassunk meg egy beszámolót arról, hogyan mond el egy orosz énekes egy balladát az Onega tó egyik szigetén, egy kunyhóban:

> Utka megköszörülte a torkát. Mindenki elhallgatott. Utka hátravetette a fejét és mosolyogva körülnézett. Látva türelmetlen, mohó tekintetüket, nyomban énekelni kezdett. Az öreg énekes arckifejezése lassan megváltozott, eltűnt róla minden huncutság, gyermekivé, naivvá lett, valami ihletettség tűnt fel rajta. Gerleszeme kitágult, ragyogni kezdett, majd két könnycsepp jelent meg benne. Napbarnította arcát pir öntötte el, idegesen reszkető hangja el-elcsuklott. A muromi Ilját gyászolta, aki harminc évig ült bénán, majd a rabló Szolovej fölött aratott győzelmének dicsőségét zengte. A jelenlévők is valamennyien egybefonódtak a ballada hősével. Időnként az álmélkodás kiáltása szaladt ki egyikükmásikuk ajkán, máskor nevetés szaladt végig a szobán. Mások önkéntelen könnyeket morzsoltak el a szemükben. Valamennyien megfeszített figyelemmel ültek az ének egész ideje alatt. A dallam egyhangú, de csodálatosan kedves volt, valamennyien szerették.[31]

Ezek az emberek írástudatlanok voltak, de a költészet mégis jelentett számukra valamit, olyasvalamit, ami a mai angol ember előtt feltétlenül ismeretlen. Igaz, hogy mi egy Shakespeare-t és egy Keatset adtunk s ezek kétségtelenül nagyobbak, mint Utka. De Utka népszerű volt s ez több annál, amit Shakespeare-ről és Keatsről hazánkban ma mondhatunk.

Menjünk most Oroszországból Közép-Ázsiába s

lássuk, hatvan évvel ezelőtt hogyan hallgatták a türkmének a maguk költészetét:

> Etrekben jártam; sátrunkat egy énekmondó sátrához egészen közel ütöttük fel. Egy este meglátogatott bennünket. Magával hozta hangszerét, a környék fiataljai pedig, akiket hősi énekeivel szórakoztatnia kellett, körülnyüzsögték. Éneke erőltetett torokhangokból állt, amelyek inkább kereplőhöz, mint énekhez hasonlítottak s a kíséret eleinte néhány húr megpendítéséből állt. De amint egyre inkább izgalomba jött, a húrok is egyre vadabbul pendültek. Minél keményebb volt az elmondott csata, annál vadabb lett az énekes és az ifjú hallgatók izgalma; s valóban, a jelenet szinte regényessé vált, amikor a fiatal nomádok nyögő, mély hangokat hallatva sapkáikat a levegőbe dobálták, kezükkel szenvedélyesen a hajukhoz kaptak, mintha önmagukkal vívtak volna dühös harcot.[32]

Ezek a türkmének — költő és hallgatók egyaránt — a szó szoros értelmében elragadtatásba estek.

Amikor Miltont, Dantét vagy Homéroszt olvassuk, megőrizzük lélekjelenlétünket. Vajjon hogyan reagáltak a régi görögök Homéroszra? Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy hozzánk hasonlóan. Ez azonban tévedés. Platon dialógusainak egyikében egy homéroszi énekmondó leírja éneke hatását maga-magára és hallgatóságára:

> Amikor szomorú dolgot mondok el, szemem könnyel telik meg, amikor félelmetes vagy különös dolgot beszélek el, hajam égnek áll és a szívem hevesen ver... S valahányszor a dobogóról a közönségre nézek, látom, hogy vad tekintettel a szemükben, ők is sírnak, mert őket is magukkal ragadták a szavak, amiket mondtam.[33]

Számunkra csupán üres frázis az, ha ihletett költőről beszélünk, de ha primitív költőket kérdezünk meg művészetük természetéről, valamennyien azonos választ fognak adni. Valamennyien azt állítják, hogy a szó igaz értelmében ihletettek — az Isten lehellete tölti meg őket. Menjünk ismét Közép-Ázsiába. Radlovot fogom idézni, aki vagy hetven évvel ezelőtt a modern folklore egyik úttörője volt:

> Egy kirgiz énekmondó bármely kívánt témát el tud mondani, rögtönözve, csak az eseményekkel kell tisztában lennie. Amikor a legügyesebb énekmondók egyikét megkérdeztem, hogy ezt, vagy azt az éneket el tudja-e énekelni, a következő választ kaptam: „Bármely éneket el tudok énekelni, mert a dal tehetségét Isten oltotta a szívembe. A szavakat úgy adja a számba, hogy nem kell azokat keresnem. Egyetlen dalomat sem tanultam. Minden a szívemből fakad."[34]

Ez Phemioszra, az Odisszeiában leírt dalnokra emlékeztet: „Nem tanulám a danát — mondja, — isten sugalla szívembe mindenféle danát."[35] Ugyanígy Caedmon, az angolszász költő azt állította, hogy költeményeit angyaltól tanulta, aki álmaiban látogatta meg.[36]

A primitív népek számára a költő mindenütt próféta, aki, mert ihletett, vagy egy isten szállta meg, az isten szavával szól. A régi görögök számára a prófécia (mantiké) és eszelősség (mania) összefüggése magukban a szavakban is nyilvánvaló volt. Számukra a költészet és prófécia mágikus eredete magától értetődő volt, mert mindkettő szimptómái azokra az orgiasztikus táncokra emlékeztették őket, amelyek a Dionizosz-kultuszban éltek tovább. Ismét Platont idézem:

> A jó költő nem azért tud költeni, mert ismeri a mesterséget, hanem azért, mert isteni inspirá-

ció, vagy megszállottság birtokában van. Amikor a költők költenek, éppenúgy nincsenek észnél, mint a Korybantesek tánc közben. Mihelyt ritmusba és összhangba fognak, nincsenek többé maguknál és elragadtatásba esnek, mint a Bacchánsok, akik önkívületükben tejet és mézet merítenek a folyókból.[37]

A korybantesek Görögország dervisei voltak — extázisban elragadtatott táncosok, az anatóliai anyaistennőnek tisztelői. A bacchánsnők Dionysus női tisztelői voltak, akik a zene hatására hisztérikus elragadtatásba estek; ezt azzal magyarázták, hogy *éntheoi* voltak — „az isten volt bennük" — innen ered a modern entuziazmus, vagyis elragadtatás (theos-isten). Ezen a fokon már nem beszélhetünk költészetről, mert eljutottunk annak a varázslatba nyúló gyökeréig.

Ihlet és megszállottság azonos fogalmak. Primitív társadalmakban az eszméletvesztéssel és időszakos öntudatlansággal járó elmezavarokat istentől, állattól, vagy az ősök szellemétől eredő megszállottságnak tulajdonítják.[38] Ez a gondolat a mimetikus tánc extázisából ered, amikor is a táncosok, miközben a tánc tárgyát képező állatokat vagy szellemeket személyesítik meg, elvesztik saját azonosságuk tudatát.

A hisztéria beteges idegállapot, az egyén és környezete közötti összeütközés, aminek következménye a tudatalatti lázadása. Igen gyakori a vad népek között, nem azért, mert könnyebben esnek ilyen összeütközéseknek áldozatul, mint mi, hanem azért, mert tudatosságuk sekélyebb, kevésbbé rugalmas. Varázslattal gyógyítják. Amikor az első szimptómák megjelennek, egy dalt énekelnek a beteg fölött. Ez sietteti a rohamot, megkönnyíti a testi disszociációt. Itt tehát a költészetet pusztán mágikus szinten látjuk, illetve, ez talán nem is költészet, hanem a gyógyító mágiának az a formája, amelyből a költészet fejlő-

dött. Mert a varázslat is a tudatalatti lázadása, amelyet ugyanilyen módon gyógyítanak. A különbség az, hogy a mimetikus táncban ezt a hisztériás hajlamot kollektív formában szervezik meg, az szervezett tömeghisztéria alakját ölti, míg az egyéni rohamok csak szórványosak. A kezelés azonban lényegében ugyanaz. A betegből ördögöt űznek. A megszálló szellemet a dal varázslatával készítik előbújásra s aztán kiűzik. A kezelést végző ördögűző — sámánnak, orvosságos embernek, vagy boszorkány-doktornak hívják — maga is hisztériás alkatú s különleges kiképzésben részesült. Így az ördögűző viszonya betegéhez lényegében azonos a karvezető és kar viszonyával a mimetikus táncban.

A prófécia a megszállottság továbbfejlesztése. A betegből való ördögűzésnek egyik legközönségesebb feltétele az, hogy a szellemet neve elárulására kell kényszeríteni s gyakran, nevének elárulása után a szellem, áldozata átengedésének fejében valami kielégítést követel. Így a folyamat az istenek akaratának kinyilvánításává, vagyis jövendőmondássá válik. A hisztérikus roham a prófétikus elragadtatás alakját ölti fel, amelyben a beteg a modern spiritiszta értelemben médiummá, az isten, vagy szellem hangjának közvetítőjévé válik. Ilyen körülmények között a beteg kifejezésre juttatja a jövőnek azokat a félelmeit, reményeit, szinte megelőzéseit, amelyekről tudatos életében nem tud. Még ma is szoktuk mondani, hogy a jövő eseményei „előrevetik árnyékukat". Rányomják bélyegüket tudatalatti létünkre, kellően meg nem határozható nyugtalanságot okoznak és a prófétában, kinek tudatalatti működései különösen tevékenyek, állandóan készek a tudat felszínére való törésre.

Végül a próféta költővé válik. A primitív népek gondolkodásában nincs éles vonal prófécia és költészet között. A homéroszi énekekben leírt énekmondóknak természetfölötti bölcsességet tulajdonítanak s sze-

mélyük szent és sérthetetlen. A költő egy magasabb szublimációs fokon lévő próféta. E jelek fizikai intenzitása csökkent ugyan, de még mindig elragadtatás. A költő pszihéje a képzeletbe rohan, amelyben tudatalatti lénye viaskodik és aspirációi levezetődnek. S miként a próféta jövendölései általános visszhangra találnak, úgy a költő megnyilatkozásai minden szívet megmozgatnak.

Minderre rájött Goethe. Idézzünk egy részletet, amelyben a Költő szól:

A könnyt adta a természet nekünk,
A kin jaját, ha már nem birja kinját
A férfi — és ezenkívül nekem
Adott a búban dallamos beszédet
Elpanaszolni mély gyötrelmemet;
S amig mást elnémit a szenvedés,
Megadta Isten búmat elzokogni.[39]

Shakespeare mellett talán Goethe a modern Európa legnagyobb költője. Itt a költő szerepét határozza meg s ennél jobban aligha felelhetett volna meg feladatának.

Mi a civilizáció? Jelen célunknak megfelel annyit mondanunk, hogy a civilizáció, abban a formában, ahogyan egészen a mai napig ismerjük, kiváltságos osztály létezését feltételezi. Amilyen mértékben az ember az állattól szükségletei előteremtésének módjában különbözik, olyan mértékben különbözik a civilizált ember a vadembertől: termelési módjait oly mértékben tökéletesítette, hogy a közösség egy egész osztálya, az uralkodó osztály számára lehetővé vált mások munkájából élni. A kiváltságokat élvező uralkodó osztály körében a varázslatot immár kevésbbé közvetlen szükségletek kielégítésére használják. Részben tudománnyá, részben művészetté válik. A tudomány a varázslat objektív aspektusából ered: a természettel folytatott külső küzdelemből, a művészet a szubjektív aspektusból, a belső, lelki viaskodásból. Ezért ezen a ponton emelkedik ki a művészet a varázslatból, de ezt csak úgy teheti, hogy megszünik a társadalom egészének aspirációit kifejezni. A társadalom e ponton maga-maga ellen oszlik meg.

A modern európai költészetnek három fő típusa van: a líra, az elbeszélő költészet és a dráma. Mindezek görög hatás alatt fejlődtek ki. Fejlődésük során kivetkőztek bizonyos eredeti jellegzetességükből. A görög lírai költészetet a szó teljes értelmében énekelték; a görög elbeszélő költeményeket nyilvánosan,

tömeg számára mondták el, a görög drámában pedig éneklő és táncoló kórus volt.

A görög elbeszélő költészet remekei az Iliász és az Odisszeia.[40] Hexameterben készültek, amely szüntelenül ismétlődő, azonos szerkezetű verssor, olyan mint az angol blank verse (puszta vers). Az Iliász körülbelül 15.000, az Odisszeia valamivel több, mint 12.000 sor. Az Iliász Agamemnon és Achillesz viszályának történetét mondja el a trójai háború alatt, az Odisszeia azt mondja el, hogy Odisszeusz, egy másik vezér, hogyan jut haza a háború befejeztével. Mi az összefüggés az effajta költemények és a primitív tánc és zene komplexuma között, amelyet éppen az imént ismertünk fel a költészet ősi csírájaként?

Ezeket a verseket vallásos ünnepek alkalmával mondták el. Az énekmondás maga is hivatás volt. Az énekmondók egy céh tagjai voltak, nevük „homeridai" — Homérosz fiai — volt. Okunk van azt hinni, hogy a történelem előtti időkben ezek a *homeridák* valóban azok voltak, amit a nevük mond: hivatásos énekmondó nemzetség tagjai, akiknél a mesterség apáról fiúra szállt.

A verseket elmondták, nem énekelték. Viszont a homeridák körében szokás volt, hogy az előadás során az énekmondó különleges botot, illetve pálcát tartott a kezében. Az a hagyomány is élt közöttük, hogy Homérosz lantszó mellett énekelt. Azt hihetjük, hogy az ő kezükben a bot a lant rituális helyettesítője volt. Ezt azok a költemények is megerősítik, amelyekben a történelemelőtti idők leírása a cél. Phemiosz és az Iliászban és az Odisszeiában említett többi énekes mindig lantszó mellett énekel. Vagyis: a hősköltemények egykor dalok voltak.

Az Odisszeiában négy helyen szerepelnek énekesek. Az egyikben az énekes egy dalt ad elő lantkísérettel. Hasonló a második is, de itt a dalt tánc előzi meg, amelyet az énekes lantjával kísér. A másik két helyen az énekes énekét kartánc kíséri. Ezek az éne-

kek egykor táncok voltak. Ezt megerősíti az epikus versforma, a hexameter vizsgálata is: lehetséges, hogy ez a versforma ugyanazon a párosrímű verstípuson alapszik, amellyel a korai görög kórus-költészetben találkozunk.

A történeti énekmondás kifejlődése ma már világos előttünk. Kórus és kórusvezető — szóló és refrén — egyszerű összekapcsolásával kezdődött. A kórusvezető és a szóló továbbfejlődött, a kórus és a refrén elpusztult. Majd a szólista elhagyta a hangszert — az énekből vers lett. Így lett az epikus költészet. De vajjon miért lett?

A görög civilizáció egy régebbi civilizáció romjain épült. Ez a minoszi civilizáció volt, amely a Balkán felől támadó barbárok csapásai alatt omlott össze. Amikor az égei tenger tájaira értek, ezek az északi jövevények még mindig törzsszervezetben éltek, de a vagyon, amelyet rajtaütéseken és háborús hódításokon szereztek válságot idézett elő, kialakult a katonai kalandorok kicsiny, energikus uralkodó osztálya; ezek a későbbi feudalizmushoz hasonlóan szerveződtek azok alatt a királyok alatt, akik a meghódított területek erődítményeiben — például Mykénében és Spártában — rendezkedtek be. Ez egy újfajta költő-típus, a hősi énekmondó kialakulásához vezetett, akinek az volt a feladata, hogy annak a törzsfőnek vagy királynak hadi tetteit ünnepelje, akinek a szolgálatában állt s ilymódon emelje tekintélyét. Az újtípusú költészet — a hősi ének — ennek az új osztálynak a szemléletét fejezte ki: harcias, férfias, profán és individualista volt, tele határtalan életerővel.

Ezek a királyságok, minthogy hadviselésen alapultak, nem lehettek hosszú életűek. Északról beözönlő hódítók friss hulláma elsöpörte őket. A trónjukfosztott dinasztiák és hűbéreseik, miután Mykenéből és Spártából kiűzték őket, Kisázsia nyugati partjaira menekültek, ahol ismét berendezkedtek, de nem a régi gazdagsággal és fénnyel. Énekmondóik többé

nem a korabeli diadalokat zengték, mert ilyenekről már nem zenghettek. Visszatértek tehát a mult eszményített emlékeihez. Az Iliász és az Odisszeia kezdetben lazán összefüggő énekek voltak, amelyeket rögtönzésekként énekeltek ezeknek az Agamemnontól és Nesztortól származott apró fejedelmeknek udvarainál. A homeridai mint a sok énekmondó törzs egyike kezdték pályafutásukat, de kivételesen tehetségesek voltak s így vetélytársaikat is lassan beolvasztották.

Ezután jött a kereskedelem újjáéledése. Virágzott a hajózás, új városok születtek. A kereskedelmi utak mentén a királyokat és földbirtokos urakat mindenütt elsöpörte az iparosok és kereskedők új osztálya. A kereskedő-fejedelmek mindenütt megcsinálták a maguk udvarait, ahová meghívták az akkori legnevesebb énekmondókat s történetesen egyikük, az athéni Peizisztrátosz, Nesztor leszármazottja, gondoskodott arról, hogy az Iliászt és az Odisszeiát írásban is megörökítsék.

Miként Chadwick kimutatta, az Iliász és az Odisszeia kialakulása hasonlít a germán epika kialakulásához. Amikor Caesar Kommentárjaiban először hallunk teuton törzsekről, azok még valóban törzsszervezetben élnek. Tacitus műveinek lapjai szemmelláthatható haladásról tanuskodnak. Néhány nemzedékkel később pedig már királyságokat hasítanak ki a római birodalomból. Tacitustól tudjuk, hogy ősi dalokat énekeltek, amelyekben olyan nagy vezérek tetteinek emlékét tartották életben, mint amilyen Arminius volt. Ezek voltak az Edda, a Nibelung-ének és a Beowulf magva. A sok feltűnő hasonlatosság a görög és germán epika között — ezeket nevezi Chadwick „hősi" jellemvonásoknak — azoknak a társadalmi viszonyoknak hasonlatosságában leli magyarázatát, amelyek között ezek a költemények létrejöttek.[41]

Miután megvizsgáltuk az elbeszélő költészet fejlődését, vizsgáljuk most meg magukat a költőket:

milyen technikával dolgoztak, hogyan viszonyultak hallgatóságukhoz? Válaszért olyan környezethez kell folyamodnunk, amelyben az epikus költészet még mindig élő művészet.

A mai kirgizek szabad és egyenlő polgárai a Kirgiz Köztársaságnak, amely a Hindu-Kustól északra fekvő Tjen-Sán hegységben terül el. Az 1917-es forradalom előtt ezek elmaradott, járvány-tizedelte, nyilván kihalásra ítélt nomádok voltak, költészetük azonban híres volt. Az alábbi beszámoló Radlovtól származik, aki még ebben az állapotukban ismerte a kirgizeket.

Valamennyien költők voltak. Csaknem mindenikük tudott hősi dalt rögtönözni, de csak a hivatásosak adtak elő közönség előtt. Ezek a hivatásos énekmondók az országot járták, lakomáról lakomára mentek s éneküket a „köböz"-zel — egy kéthúrú hangszerrel — kísérték. Minden helyi kánnak megvolt a maga énekmondója, akinek az volt a hivatása, hogy tetteit megörökítse. Az énekmondó technikáját Radlov a következőképpen írja le:

> Az énekmondó, ha csak valamennyire is ügyes, mindig rögtönöz, úgy, hogy ugyanazt az éneket nem is tudja kétszer pontosan ugyanabban a formában elmondani. De ez nem jelenti azt, hogy mindannyiszor új éneket költ. Módszere hasonlít a zongoristáéhoz. A zongorista különböző ismerős futamokat fog össze harmonikus formában, ezeket a pillanat szülte ihlet átmeneteivel, motivumaival tarkítja s ilymódon építi fel az újat a régiből; ugyanígy jár el a hősi énekmondó. Hosszú gyakorlata következtében egész sereg „előállítási elem" — ha szabad így neveznünk — birtokában van, amelyeket megfelelő formában az elbeszélés menete szerint kapcsol egybe. Ezek az „elemek" bizonyos események és helyzetek, mint pl. a hős születése,

nevelkedése, fegyvereinek dicsősége, harci előkészületek, a csata vihara, a hős megbeszélései a csata előtt, harcosok és lovak leírása, a menyasszony szépségének dicsérete, stb. Művészete abban van, hogy ezeket a statikus elemeket a körülmények követelményei szerint állítja össze és az alkalomra rögtönzött sorokkal kapcsolja egybe. E formatív elemeket a legkülönbözőbb módon lehet felhasználni. Ért ahhoz, hogyan kell egy képet csupán néhány vonással felvázolni, vagy színesebben megfesteni, vagy az epikus teljesség minden részletével kidolgozni. Minél több ilyen elem áll rendelkezésére, annál változatosabb az előadás, annál több ereje van ahhoz, hogy hosszan énekeljen, anélkül, hogy hallgatóságát kifárasztaná... Tud énekelni egy napon, egy héten, vagy akár egy egész hónapon át, mint ahogy beszélni és mesélni is tud bármely időben.[42]

A versben a szavak kötött formában rendeződnek el s hogy az énekmondó ebben a közlési módban éppen olyan otthonos, mint a közönséges beszédben, onnan van, hogy a hagyományos megformázásnak olyan repertoárja áll rendelkezésére, amely minden, az elbeszélés tárgyában felbukkanó témára, minden előírt ritusra és a társadalmi élet minden megnyilvánulására alkalmazható. Ez mesterségének része. Az epikus stílus éppen azért könnyű, mert annyira formális. Azért oly erősen konvencionális jellegű, mert a rögtönzésből származik. Ez az énekmondó művészetének titka. Megfordítva, a műköltő elvesztette a rögtönzés készségét, de ugyanakkor sikerült egyénítenie eszközét s így tudatos művésszé lett.

Az epikus stílusnak ezek a vonásai általánosak. Ugyanúgy, mint ahogyan a kirgiz kánok társadalmi környezete elevenedik meg Odisszeusz palotájában, a nyelv kezelésének is ugyanaz a módja kél vissz-

hangra az Odisszeiában. Vagy ha a görög epikát összehasonlítjuk a germán epikával, olyan cselekvések leírására, mint a lefekvés, felkelés, étkek készítése, idegenek fogadása, lovak szerszámozása, stb. ugyanazt a díszítőjelző-, szókép- és szakaszismétléskészletet találjuk mindkettőben. Ez bizonyítja, hogy a görög és germán epika is olyan körülményekből nőtt ki, mint amilyeneket Radlov leír.

Hogyan magyarázhatjuk meg az Iliásznak és az Odisszeiának mint műalkotásoknak magasabbrendűségét az Edda, a Beowulf és más epikus alkotásokkal szemben? A korai Görögország történeti feltételei különösen kedvezőek voltak az epikus költészet kialakulására. Az egész kérdéssel itt most nem foglalkozhatom, csupán egy pontra mutatok rá, azokra a körülményekre, amelyek között e költemények leírására sor került. A régi görögök úgy gondolták, hogy a homéroszi eposzokat Athénben, Peizisztratosz felügyelete alatt a Kr. e. hatodik században írták le. Minden okunk megvan arra, hogy ezt a hagyományt helyesnek fogadjuk el. Természetesen az írás mestersége egész Görögországban ismeretes volt már sokkal előbb. Miért nem használták ki a homéridák ennek előnyeit? Azért nem, mert oly jól meg voltak szervezve. A szájhagyomány kultusza oly magasan fejlett volt körükben, hogy nem volt szükségük a tollra. Repertoárjuk a fejükben volt. És ebben semmi csodálatos nincs. Az egyetlen különös vonás a homéridák szájhagyományában az, hogy — és ez az a kérdés, amelyet érinteni akartam — a szájhagyományt olyan időkig megőrizték, amikor az írásbeliség már mindenütt általánossá vált, abból tekintélyes írott irodalom is származott s volt irodalmi kritika is. Az eredmény az lett, hogy mikor végül mégis sor került a szájhagyomány lerögzítésére írásban, akkor ezt a munkát már nagyon ügyesen végezték el. A történelem kegyes volt hozzájuk.

Az epikus előadási módnak az írott költészettől

megkülönböztető szépsége a könnyedség és frisseség. Ez a rögtönzés erénye. Új és új színekkel bővül, amint az egyik ünnepi összejövetelről a másikra halad, minden pillanatnyi hatás újabb ragyogást gyujt benne. Fénye azonban elsikló, szavainak mintegy szárnya van, amelyet nem lehet lerögzíteni.

Menjünk még egy tanulságért a kirgizekhez. Radlov leírja, milyen nehézségei voltak költészetük megörökítésében:

> Minden erőfeszítésem ellenére sem sikerült énekeiket tökéletesen lerögzítenem. Ugyanannak az éneknek gyakori ismétlése, a lassú diktálás, gyakori közbeszólásaim elűzték a jó énekléshez szükséges izgalmat. Az énekmondó csak fáradtan, hanyagul tudta lediktálni azt, amit előbb tűzzel énekelt.[43]

Radlov nehézségeit a fonográf részben megoldotta, de tulajdonképpen még ez sem az igazi. Az énekmondó egy gépbe nem énekel ugyanazzal a lelkesedéssel, mint a tömeg számára. Ennek a problémának a teljes megoldását csak a mi nemzedékünkben találták meg, mint később látni fogjuk.

A germán hőskölteményeket sokkal kedvezőtlenebb körülmények között rögzítették írásban s annak oka, hogy Homérosz mögött annyira elmaradnak, valószínűleg nagyrészt abban keresendő, hogy leíráskor igen sok részlet elpusztult. Az írásbeliség a középkorban csak igen lassan terjedt s hosszú ideig csak a latin nyelvre szorítkozott. Ezenfelül még Nyugat-Európában üldözték is a népköltészetet, mert pogány volt. „Ha papok együtt étkeznek", — írja Alcuin, lindisfarne-i püspök — „az Isten szavai olvastassanak fel. Ilyen alkalmakkor felolvasót és nem hárfást, az Atyák értekezéseit és nem a pogányok dalait illendő hallgatni. Mert hiszen mi köze Ingeldnek Krisztushoz?"[44] A homéridák az udvarok megbecsült vendégei voltak és a szent hagyomány elismert tekinté-

lyei. Ez a határozott előnyük megvolt a későbbi zsonglőrök, énekmondók fölött.

Egy szerző írta-e az Iliászt és az Odisszeiát, vagy pedig több szerző gyüjtötte össze rövidebb elbeszélő költeményekből? Ez a híres homéroszi kérdés, amelyen a klasszikus tudományok művelői az „unitáriusok" és „szeparatisták" engesztelhetetlen két táborára oszolva immár százötven esztendeje vitatkoznak. Egyik álláspont sem helyes. Az egyes, vagy többes szerzőségre vonatkozó minden elmélet elhanyagolja a lényeget. A „szerzőség" fogalma hasznavehetetlen. Mert ezek a költemények a pillanatnyi ihlethez alkalmazkodó rögtönzött variációk kaleidoszkóp-szerű hátteréből születtek, fokozatosan merevedtek végleges formába akkor, amikor a rögtönzés készsége elpusztult s végső nyugovópontra oly lassan jutottak, hogy e végső alakban is a primitív népi költészet egyszerű realizmusa és ékesszólása keveredik az érett művészet kifinomult, önkritikus individualizmusával. A dolog természetéből következik, hogy sem egy, sem több olyan művész nem költhette e költeményeket, akik egymástól függetlenül, saját céljaik szerint dolgoztak, hanem a homéroszi költemények egy iskola munkájának eredményei, amelyben fegyelmezett és lelkes mesterek és tanítványok nemzedékeken át arra szentelték életüket, hogy örökségüket tökéletesítsék. A legkiválóbbak közöttük teremtő művészek voltak, de még ezek is inkább a hagyományos anyag csiszolására és egybehangolására használták eredetiségüket, semmint gyökeres újítások bevezetésére. Az Iliász és az Odisszeia ugyanabból az anyagból és ugyanúgy készült, mint a primitív hősköltemények, de a rögtönzött versben lappangó sajátságok ezekben olyan mértékben tökéletesedtek, hogy a spontaneitás elvesztése nélkül a művészet fokán virágzottak ki. Mindez olyan történeti körülmények egészen sajátos alakulásával volt csak lehetséges, amelyek mintegy hidat vertek a rögtönzés és komponálás, beszéd és írás

között s így valami a tömeg csillogó szemeitől és lélekzetvisszafojtott csendjétől ihletett primitív énekmondó előre meg nem fontolt lendületéből átkerült a leírt szó szenvtelen, de maradandóbb közlési eszközébe.

Élénken emlékszem hogyan tisztázódtak a magam Homérosszal kapcsolatos téveszméi. Előbb az Odisszeiát olvastam s mint minden iskolásfiú, gyönyörködtem e sor olvasásakor:

„Egész hosszában a porban feküdt, elfeledve lovas [voltát."

(Ez az, amit a sor pontosan jelent, de a melódiát nem lehet lefordítani.) Mint nagyszerű ihletett dolog ragadta meg a figyelmemet. Annak rendje és módja szerint ugyanehhez a sorhoz eljutottam az Iliászban is. Ez kiábrándító volt. Ha a sor ihletett, hogyan tűri az ismétlést? A szövegelemzők csupán annyit tudtak mondani, hogy az egyik rész a másik másolata volt, de ez nem nyugtatott meg, mert ebben az esetben ezek a művek egyebek sem volnának, mint toldott-foldott munka. Meglepődtem.

Azután Irországba kerültem. Az ottani kérges parasztok beszéde — miután megtanultam követni — meglepett. Olyannak találtam, mintha Homérosz éledt volna újjá. A beszéd vitalitása kimeríthetetlen volt, ugyanakkor ritmikus, alliteráló, ünnepélyes, mesterséges. Egy napon arról értesítettek, hogy egy asszony gyereket szült. Ezt így mondták el nekem: „Meghozta terhét nyugatról." Felismertem az alluziót. Gyakran, amikor a tőzeg már fogytán volt, láttam az asszonyokat, amint görnyedő háttal rőzsét cipeltek lefelé a hegyről. Micsoda pompás kép, gondoltam, micsoda ékesszólás! Még ugyanazon a napon ugyanezt a kifejezést három-négy más embertől is hallottam. Közös kincs volt. Sok hasonló élmény után rájöttem, hogy ezekben az emberek ajkáról elejtett

gyöngyszemekben semmi újat sem kell látnunk. Évszázados multra tekintenek vissza. Mikor aztán visszatértem Homéroszhoz, új megvilágításban kezdtem olvasni. Rájöttem, hogy a nép költője volt — igaz, arisztokratikus is, de olyan korszakban, amelyben az osztálykülönbségek még nem vezettek kulturális meghasonlásra kunyhó és kastély között. Nyelve mesterkélt, de, bár furcsán hangzik, ez a mesterkéltség természetes. A nép nyelve volt, amelyet nagyobb kifejező erőre tettek alkalmassá. Nem csoda, hogy hallgatására odatódult a nép.

V. A DRÁMA KIFEJLŐDÉSE

A dráma cselekvést, megszemélyesítést jelent. Legbensőbb lényegében mimetikus. És a görög drámában kórus van — egy csoport, amely énekel és táncol. Szerkezetében ezért a dráma kevésbbé differenciált, primitívebb, mint az epika. Magán viseli eredetének, a varázslatnak jeleit. Mindamellett, mint műfaj az osztálytársadalom fejlődésének egy későbbi fázisához tartozik.

A primitív mimetikus tánc, mint láttuk, a valóban elvégzendő feladatnak mintegy főpróbája volt. Ezen a fokon a hiedelem és valóság összefüggése egyszerű volt. Ám a munkamódszerek fejlődésével a főpróba feleslegessé vált s akkor a tánc kezdte elveszíteni kapcsolatát a valóban elvégzendő feladattal. Új funkciókat kezdett betölteni, amelyek inkább társadalmiak voltak, mint gazdaságiak. Ezenfelül, ahogyan a munka maga specializálódott, úgy a varázslat is egyre inkább egy specializált foglalkozássá vált. A tánc megszűnt főpróba lenni s szertartássá vált, varázslók vagy papok felügyelete alatt végezték, még mindíg a nép jólétének érdekében valónak tartották, de elvált a termelő munkától.

Az epikus költészet a hadviselésből született. A dráma kifejlődésére irányuló lökés a mezőgazdaság fejlődéséből jött. Primitív társadalmakban a hadviselés a férfiak feladata, míg a mezőgazdaság kez-

deti, kertművelési stádiumában, a nők sajátos feladata volt. Továbbá, az élelemgyüjtéssel, vadászattal, vagy állattenyésztéssel összehasonlítva a mezőgazdaság rendkívül nehéz munkamódszert jelent. Ennek megfelelően fejlődését a föld termékenységére irányuló új varázsszertartások kialakulása kísérte, amelyek a gyermekszüléssel kapcsolatos szertartások mintájára készültek. Ahol csak alkalmunk van a mezőgazdaság kifejlődésével kapcsolatos társadalmi feltételeket vizsgálni, mindenütt azt találjuk, hogy a termést a szülés istennői áldják meg vagy teszik tönkre.

Ez a mezőgazdasági szertartás egy király alakja köré összpontosul, akit egy bizonyos ideig tartó uralom után megölnek. Ennek a feltűnő szokásnak az a magyarázata, hogy az effajta szertartás olyan időkre megy vissza, amikor a királyok a királyi asszonyoknak — királynőknek — csupán szolgái voltak s a királynők ellenőrzése e mindenekfelett fontos szertartás felett megfelelően magas társadalmi állást is juttatott osztályrészül. Fogamzaniok kellett, hogy a föld termékennyé váljék. Egy, a királyban testet öltött istentől fogantak meg, akit, miután feladatának megfelelt, megöltek, mert isteni eredeténél fogva halhatatlan volt. Az egész Közelkeleten ennek a szokásnak emlékei még a szokás kihalta után is hosszú ideig fennmaradtak egy istenpár kultuszában: az isten meghal s halálát gyászolja a felesége, nővére vagy anyja. Ilyenek voltak Tammuz és Isthar Babylonban. Adonisz és Asztarte Föniciában, Ozirisz és Izisz Egyiptomban, Attisz és Cybele Kisázsiában, Dionizosz és Szemele Görögországban.[45]

A homéroszi költeményekben kevés szó esik Dionizosz tiszteletéről. Ez azért van, mert a homéroszi hagyományok katonai főnökök udvarainál alakultak ki, akik sohasem nyúltak az ekéhez. Persze a homéroszi hagyomány tovább élt a parasztok körében, akik földmíveléssel foglalkoztak továbbra is. Egy-

egy pap vezetése alatt álló misztikus asszony-társaságok tartották fenn. A szertartás orgiasztikus jellegű volt, a résztvevők „megszállottak" voltak. A szertartás lényege misztérium volt, amely csak a beavatottak számára revelálódott s benne foglaltatott a születésre, halálra és az isten feltámadására vonatkozó titok. Az isten halála gyakran valóságos emberáldozat formáját öltötte — magát az istent megszemélyesítő papot, vagy helyettesét áldozták fel. Az ország némely részében ezek a kultuszok egészen a római időkig fennmaradtak, de a legtöbb kerületben paraszti némajátékká süllyedtek. Később, az athéni történelem sajátos körülményei között, ez a némajáték drámává terebélyesedett. Annak bemutatására, hogy ez hogyan történt, szólnom kell valamit arról a gazdasági változásról, amely megrázta Görögországot a Kr. e. VII. és VI. században.

A Kr. e. VIII. században Görögország számtalan apró államból állt, amelyek többé-kevésbbé önellátók voltak, egyszerű földmíves gazdálkodással. Az uralkodók a nagy földbirtokosok örökletes kasztjához tartoztak s a heroikus kor vezéreinek leszármazottai voltak; az alattvalók kis szabadparasztok, jobbágyok vagy felesek voltak, valamint egy kicsiny kézműves-osztály. Ez volt a nagybirtokos arisztokrácia korszaka, amelynek az ipar és kereskedelem fejlődése vetett véget. A kereskedelem megkönnyítésére feltalált pénz bevezetése újfajta, a földtől független gazdagság és egy új osztály, a pénzemberek megjelenéséhez vezetett; ezek, a kereskedők, szemben állottak a földbirtokosokkal, akik még mindig kezükben tartották az államhatalmat. Ezek között az osztályok között éles küzdelemre került a sor, amely a tirannizmusban — zsarnokságban — végződött. Ez utóbbi egy-egy kereskedő fejedelem diktatúrája volt, aki a kereskedő-osztály támogatásával megragadta az államhatalmat; száműzte a földbirtokos urakat, felosztotta birtokaikat a parasztság között, nagy

város-újjáépítési terveket kezdeményezett és minden lehetőt elkövetett a kereskedelem fejlesztésére. Ezzel a progresszív gazdasági politikával járt együtt aktív érdeklődésük a kulturális fejlődés iránt. Említettem már, hogy mit tett Peizisztratosz athéni tyrannosz az eposz érdekében. Még többet tett a dráma fejlesztése terén.

A hatodik század elején Korinthoszban egy költő, akit a város tyrannosza támogatott, a dionizoszi szertartásból újfajta kórus-játékot fejlesztett ki, amelyet ditirambusnak neveztek. Lehet, hogy körmeneti éneken alapult, amelyben a vezető a strófákat énekelte, a kórus pedig a refrént. A szertartásos aktusból himnusz, a papból költő, híveiből pedig a kórus lett.

Nem sokkal utóbb hasonló dolgok történtek Athénben, talán korinthoszi hatásra. Az athéni drámáról szóló beszámolójában Arisztotelesz azt mondja, hogy a tragédia a ditirambus-vezetők rögtönzéseiből fejlődött ki. Arisztotelesz a következőket gondolja: a tragédia magva a ditirambikus kórus volt, ez pedig úgy fejlődött tovább, hogy a kórusvezetőből színész lett — előbb egy, majd két, három színész. Hogy ment végbe ez az átalakulás?

A görög „színész" szó tulajdonképpen tolmácsot jelent. Ha a ditirambus Dionizosz sorsának olyan korális ünnepléséből lett, amelyet egy titkos társaság adott elő, világos, hogy akkor, amikor a nyilvánosság előtt került előadásra, interpretálni, magyarázni is kellett. Képzeljük el, hogy egy ilyen titkos társaság előad egy táncot, amelyben az isten halálát játsszák el. Az előadók értik, hogy a tánc mit jelent, a nézők azonban nem. Ezért az előadás során a vezető — egy pap vagy költő — előlép és néhány szóban elmondja, „Én vagyok Dionizosz" és megmagyarázza a történetet a be nem avatottaknak. Amikor ezt teszi, voltaképpen tolmács, aki azon az úton van, hogy színész legyen belőle.

Arisztotelesz elmondja, hogy a görög tragédia

egyetlen színész szereplésével indult meg s azt is hozzáfűzi, hogy ezt a szerepet maga a költő játszotta. Ez kiegészíti a mi fejlődési vonalunkat: pap—költő—színész. Annak idején a pap megszállott volt, a költő ihletett, a színészi hivatás képviselőihez pedig a görög dráma legvégső napjaiig a szentség valamiféle képzete fűződött. Miért? Azért, mert a szentség képzete már eredetükhöz kapcsolódott. Eszközök voltak annak kifejezésére, ami egykor az isten szava volt. A színész, aki a költő komponálta szerep elszavalására volt hivatva, a költő-színész leszármazottja volt; a költő-színész pedig, aki a maga rögtönzött, ihletett szerepét játszotta, a ditirambus költő-vezetőjén át Dionizosz papjától származott s ez utóbbi, minthogy az isten megszállta a testét, maga az isten volt.

A görög dráma fejlődésében az utolsó lépés a hatodik század végén történt. Az athéni tyrannoszok ezeket a dionizoszi misztériumokat a városba hozták, színpadot építettek számukra s újjászervezték azokat. Ekkor azonban a zsarnok-uralom megdőlt, mert a kereskedő-osztály most már eléggé erős volt ahhoz, hogy maga uralkodjék s demokratikus alkotmányt vezetett be. Néhány év mulva a drámai ünnepségeket újjászervezték, szélesebb alapokon, mint azelőtt. Aiszkylosz ekkor éppen 21 éves volt. S így, ha Athén és a dráma felemelkedésén végigtekintünk, határozottan állíthatjuk hogy az athéni dráma a demokratikus forradalom terméke volt.

Menjünk most saját hazánkba. Egészen a tizenkettedik századig a gazdasági élet alapja a feudális nagybirtok volt — egy zárt egység, amely a földesúrból, jobbágyaiból és korlátolt számú iparosból állt. Ahogyan a jobbágy a földesúr alattvalója volt, úgy az utóbbi bizonyos szolgáltatásokkal tartozott a bárónak, ez pedig a királynak. A feudális rendszer öröklött rangok hierarchiája volt. Ezt követte az árutermelés kora, amely a polgári céhek vezetése alatt álló városok fejlődését, a hajózás és nemzetközi

kereskedelem újjáéledését idézte elő, ami végülis Amerika felfedezéséhez vezetett. Minthogy a feudalizmus az árutermelő rendszerrel összeférhetetlen volt, elpusztult, és helyet adott a kapitalista rendszernek. Ez volt a polgári forradalom. A bennünket közvetlenül érdeklő kor a tizenhatodik század, amikoris a Tudor uralkodók a polgári osztály támogatta abszolut királyságot vezették be. Ebben a korszakban született meg az angol dráma mint műforma.

Chambers szerint a középkori misztérium-játékok magva a húsvéti liturgia *Quem queritis*-szertartása (Kit kerestek?) volt, amely azután más húsvéti mitoszok dramatizálására is kiterjedt — pl. a három szent asszony találkozása az angyallal, az apostolokkal és magával Krisztussal.[46] Miért terebélyesedett a liturgia drámává? A dramatizálás impulzusa talán a parasztságtól jött, amely a szertartást ösztönösen valami hasznos dologgá — varázslattá akarta tenni. Az egyházon kívül a drámai szertartás még mindig fennmaradt a parasztság némajátékaiban és évszakünnepségeiben, amelyeket őseiktől, a kereszténység előtti időkből örököltek. A germán népekről tudjuk, hogy lényegében ugyanolyan vallásos kultuszt szolgáló titkos társaságaik voltak, mint amilyeneket a régi Görögországban láttunk. A polgárság emelkedésével a misztériumjátékok a templomból a piactérre kerültek ki, a klérus kezéből a céhek kezébe kerültek. Ilymódon elvilágiasodtak. Ezután fejlődésük annyira meggyorsult, hogy a közbeeső fokozatok nem tiszták, csupán egy körülmény emelkedik ki világosan, s ez az, hogy a Tudorok e drámákat az udvarba hozták. A király színészei — így nevezték őket — a királyi udvartartás személyzetéhez tartoztak. Foglalkozásukat hivatásszerűen űzték. Emellett műkedvelő előadások — mulatságok, közjátékok, látványos bemutatók — is népszerűek voltak. Morus Tamás már apródként kitűnt az udvarnál mint színdarabíró; a darabok előadásában néha maga is résztvett: „Karácsony-

tájt ő maga is váratlanul a színészek közé szokott lépni s anélkül, hogy a dologban sokat tanult volna előre, azonmód megcsinálta a szerepét közöttük."[47]

Látjuk tehát, hogy bizonyos vonatkozásban párhuzam van az athéni demokratikus forradalom és az angol polgári forradalom között. Mindkettő egy egyszerű földmíves gazdálkodásról való átmenetet jelez a pénzgazdálkodás felé; mindkettőt egy új műfaj, a dráma kifejlődése kíséri. Természetesen alapvető különbségek is vannak a kettő között. Az egyik esetben a gazdasági alap a rabszolgamunka, a másikban a bérmunka volt. Az ókori demokrácia a Földközi tenger vidékének egy kicsiny sarkára korlátozódott, méreteiben kicsiny volt s mindössze másfél évszázadig virágzott. Viszont a modern kapitalizmus kiterjeszkedett egész Európára, gyarmatosította Amerikát, Ausztráliát, meghódította Indiát és Afrikát, míg végül öt évszázad elteltével kiterjeszkedett az egész földre és átalakította az egész emberiséget. A színvonal magasabb és a méretek összehasonlíthatatlanul hatalmasabbak.

Ezeket a különbségeket tükrözi a dráma. A görög drámában kórus van, ami primitív jelleg. Az Erzsébet-kori drámából ez eltűnik. A görög dráma sohasem világiasodott el teljesen és különösen a tragédia megőrizte a liturgiára jellemző komoly ünnepélyességet. Aiszkylosz és Szofoklesz remekművei művészi kivitelükben tökéletesek. Ezekkel összehasonlítva Shakespeare néhány remeke kaotikus. Van bennük valami vad, háborgó vitalitás. A különbség olyan, mint egy gót katedrális és a Parthenon közötti különbség. Shakespeare művei egy nagyobb, gazdagabb, elevenebb társadalom alkotásai — egy vállalkozóbb kedvű, kalandvágyóbb, szélesebb horizontú társadalomé.

Ennyit a különbségekről. A következő fejezetben a két műfajban közös vonásokra fordítjuk majd figyelmünket.

VI. A TRAGÉDIA

A tragédia sajátosan európai drámaforma. Legelőször az ókori Athénben jelenik meg, majd ismét Nyugateurópában, a polgárság hatalomrajutásakor. Az Erzsébet-kori dráma csaknem teljesen független a görög befolyástól; mégis, mindazokat a vonásokat mutatja, amelyeket általános vélemény szerint alapvetően tragikusaknak szoktunk tekinteni.

A pénzgazdálkodást annyira megszoktuk, hogy nehéz elképzelnünk azt a hatást, amelyet az emberek gondolkodására gyakorolt akkor, amikor először bevezették. Azzal kezdem, hogy utalok Arisztotelesznek a tárggyal kapcsolatos megjegyzéseire.[48]

A pénz eredeti rendeltetése, mondja, egyszerűen az volt, hogy megkönnyítette a csere — a vétel kedvéért történő eladás — folyamatát. A paraszt a vásárra viszi, eladja disznaját és az így szerzett pénzen egy öltözet ruhát vásárol. Mindaddig, amíg a pénz ezt a célt szolgálta, forgalma csupán a közvetlen szükségletek kielégítésére szolgáló eszköz volt. De idővel egy új célt kezdett szolgálni: vásárolni az eladás kedvéért. A kereskedő olcsón vásárol azért, hogy drágán adhasson el. Bizonyos árut megvásárol, ezzel felhajtja annak árát, majd haszonra ad el. A pénzcsinálás így öncéllá válik. Miután egyszer megtette, a kereskedő folytatja ezt a műveletet. Mint az athéni költő mondja, a gazdagságnak nincs határa. A kereskedő egyre

folytatja tőkéje befektetését, amíg alkalmasint — talán azért, mert más kereskedők ugyanezt a játékot űzték — túllépi önmagát és tönkremegy. Arisztotelesz fején találja a szöget Midas király történetének idézésével. Midas az aranybányákban gazdag Phrygia királya volt. Azt kívánta, hogy minden, amihez nyúl, arannyá váljék. Kívánsága teljesült — és éhenhalt minden aranya közt.

Ez a tendencia, mondja Arisztotelesz, benne van a pénzgazdálkodás természetében. A pénz bevezetésének társadalmi és erkölcsi hatásai egészen világosan követhetők a görög irodalomban.

A földbirtokos arisztokrácia idején a társadalmi viszonyok egyszerűek, közvetlenek és véglegesek voltak. Semmi titokzatos nem volt azokban. A parasztság kizsákmányolásának világos formái a szolgáltatások és a természetben lerótt munka voltak. Nemcsak a paraszt maga volt a földesúr személyes ismerőse, hanem ősei is, nemzedékeken át. Esetleg egészen közvetlenül együtt is lehettek, mint Odisszeusz és a disznópásztor az Odisszeiában. E korszak szemléletét Heziodosz fejezi ki, aki szabad gazdálkodó s akinek a parasztsággal szembeni magatartása védő, de ugyanakkor elnyomó is. Inti az urakat, hogy ne éljenek vissza előjogaikkal, viszont ugyanakkor arra unszolja a parasztokat, hogy úgy boldoguljanak, ahogy tudnak az adott körülmények között. Ne törekedjenek túlságosan sokra, elégedjenek meg azzal, amijük van, mert ha megszabott mértékükön túl akarnának lépni, fennhéjázásukért büntetés jár.

Mindezt tönkretette a pénz. De pénz nélkül sohasem született volna meg a Peizisztratosz által újjáépített ragyogó város, nem lett volna demokrácia, Oreszteia, Parthenon. Ám, ha az athéni demokrácia a pénznek köszönhette létét, ugyanattól az eszköztől is pusztult el. Szemben az egyre nagyobb méreteket öltő rabszolgamunka versenyével, a szegényebb polgárság újonnan nyert demokratikus jogait arra hasz-

nálta fel, hogy vezetőitől támogatásokat — lényegében alamizsnát — csikarjon ki, amint az utóbbiak, ha nem akartak a gazdagok vagyonából kisajátítani, csakis más népek kizsákmányolásával teremthettek elő. Athén agresszív imperialista hatalommá lett, amely a demokráciát a demokrácia tagadásával igyekezett megmenteni, mindaddig, amíg az végül el nem pusztult. Ez volt az a pusztító ellentmondás, amely tudatosan, vagy öntudatlanul az emberek gondolkodását izgatta.

„Az embert a pénz teszi." Ez a mondás azon városok egyikében keletkezett, ahol először vertek pénzt. Semmi sincs, amit pénzen meg ne lehetne venni, nincs az a pozíció, amit a pénzes ember el ne érhetne. Szofoklesz is ezt mondja:

A pénz rangot, barátot, hirt szerez
s a zsarnok mellé ülteti urát.
Minden járt uton és járatlanon
ügyes vagyon törtet, mig a szegény
hiába dédelgeti szive vágyát.[49]

Egy későbbi költő a pénzt Istennek is fölébe helyezi:

Hidd el, csak az ezüst és az arany
a hasznos isten. Bármit is kivánsz,
tiéd, ha házad ők lakják veled.
Asszony, barát, birák, amit akarsz.
Nézd, téged szolgálnak az istenek is.[50]

A pénz tehát felforgató erő volt, amely minden társadalmi megkülönböztetést, minden erkölcsi értéket a feje tetejére állított. Az alábbi két sor Euripidesztől való:

A vagyon a szolgát dicsfénnyel övezi,
Szabad, szabadságod meglopja a nyomor.[51]

S megint Szofoklesz:

A természettől csúfat, locska szájut
szem s fülnek kedvessé tehet a pénz.
A pénz ajándéka érték, öröm, egészség
s a jogtalanságot csak ő takarja el.[52]

Ugyanaz a költő, látjuk, minden rossz gyökerét a pénzben találja meg:

A föld minden undok tenyészete
közt legrosszabb a pénz. Hány szép családot,
hány várost dult szét és hány tiszta lélek
tanult tőle bűnt és gyalázatot.[53]

A pénz mindent önmaga ellentétévé alakított át. Ahogyan a pénz terjeszkedett és felforgató befolyásával megtöltötte a társadalom minden pórusát, az emberek azt kezdték látni, hogy az új dolog, amit feltaláltak, föléjük kerekedett s minthogy képtelenek voltak megérteni, vagy megzabolázni, eszményíteni kezdték, mint valami egyetemes érvényű törvényt. Innen van az a görög irodalomban minduntalan felbukkanó gondolat, hogy bárminek — akár gazdagságnak, egészségnek, boldogságnak, szóval mindennek — túlzott hajszolása igen könnyen a maga ellentétét eredményezi. Miként Platon mondja:

Az év szakaiban, a növények életében, az emberi testben, de mindenek felett a polgárok társadalmában a túlhajtott cselekvés eredménye az, hogy hirtelen a maga ellentétévé alakul át.

Arisztotelesz a költészetről szóló tanulmányában a tragédiát így határozza meg: a tragédia cselekvés bemutatása, amelyben a főhős részéről történt tévedésből eredő szerencsétlen sorsfordulat van. Ez a sorsfordulat katasztrófaszerű, vagy katasztrófa irányába

mutat; magának Arisztotelesznek szavaival „a cselekvésnek önmaga ellentétévé való átalakulása." Olyan cselekmény, amely ezeken az elveken épült, alapvetően tragikus. Erre a legkitűnőbb példa Szofoklesz *Oidiposz király*-a.

Laiosz és Jokaszte Théba királya és királynője volt. Thébától délre fekszik Korinthosz, nyugatra a delphi templom, ahol Apollon jósnője lakik; a templomra ezek a szavak voltak vésve: „Ismerd meg magadat!" Jokaszténak Laiosztól fia született, Oidiposz, akiről a jósnő azt jósolta, hogy meg fogja ölni atyját és feleségül fogja venni anyját. Minthogy a szülők ilyen gyermeket nem akarnak felnevelni, inkább egy szolgának adják azzal az utasítással, hogy hagyja elpusztulni a hegyek között. A szolga — egy pásztor — megszánja a gyermeket s egy másik pásztornak, egy korinthuszinak adja, aki hazaviszi magával. A korinthuszi királyi párnak nem lévén gyermeke, a talált gyermeket úgy nevelik, mint sajátjukat.

Húsz esztendővel később Oidipusznak szemére vetik, hogy szüleinek nem édes gyermeke. A szülők megkísérlik megnyugtatni, anélkül, hogy az igazságot felfednék előtte. Oidiposz azonban nem nyugszik meg s ezért elmegy Delphibe a jósnőtől tanácsot kérni. Az egyetlen válasz, amit kap a régi jóslat ismétlése: meg fogja ölni atyját és feleségül veszi anyját. Elhatározza ezután, hogy soha többé nem teszi lábát Korinthosz földjére s megindul az ellenkező irányban — a thébai úton. Ebben az időben a thébaiak a szfinx garázdálkodásaitól szenvednek: a szfinx egy nőstény szörny, amely mindaddig naponta emberáldozatot szed, amíg a thébaiak között nem akad valaki, aki meg tudná fejteni a neki feladott rejtvényt. Laiosz éppen útban van Delphi irányában, hogy megkérdezze a jósnőt az ügyben. Kocsiját maga hajtja s kíséretében van az a bizonyos szolga, a pásztor. Mikor Oidipusszal találkozik, követeli, hogy az térjen ki az útból. Oidiposz ellenáll, Laiosz megüti

ostorával. Oidiposz visszaüt, megöli Laioszt. Megöli a kísérőket is mind, a pásztor kivételével, aki elmenekült és visszamegy Thébába a szörnyű hírrel, hogy a királyt a delphi úton rablók ölték meg.

Oidiposz megérkezik Thébába s első dolga az, hogy megfejti a szfinx rejtvényét. A nép megszabadítóként ünnepli s hálából királlyá teszi. Ekkor a pásztor, aki felismeri Oidiposzt, de elhatározza, hogy titkát megőrzi, Jokasztétól engedélyt kap, hogy visszavonulhasson s hátralévő napjait a hegyekben tölthesse. Az új király pedig feleségül veszi az özvegy királynét. Évek múlnak, gyermekeik születnek. Ekkor ismét új csapás sujtja a thébaiakat, ezúttal a döghalál. Szilárd elhatározással, hogy nem hagyja cserben népét, Oidiposz ismét külön követet küld a delphi jósnő megkérdezésére. A válasz az, hogy a döghalál megszűnik, ha Laiosz gyilkosát előzik. Az ismeretlen gyilkos utáni kutatást maga Oidiposz vezeti, aki átkot is mond reá.

A pásztoron kívül még valaki van, aki tudja az igazságot, Teireziasz, az agg próféta, aki azonban szintén úgy dönt, hogy megőrzi a titkot. Oidiposz kérdésére megtagadja a választ. Oidiposz elveszti türelmét, mire Teireziasz is kijön a sodrából s Oidiposzt vádolja meg a gyilkossággal. Oidiposzt elönti a harag s azzal vádolja Teireziaszt, hogy összeesküvést sző a trón ellen. A veszekedésnek Jokaszte beavatkozása vet véget. Férje kérdésére elmondja, amit Laiosz haláláról tud: a delphi úton gyilkolta meg egy rablóbanda. A delphi útra Oidiposz emlékezik, ám rablóbandáról nem tud, hiszen egyedül utazott. Jokaszte megnyugtatja, hogy ez utóbbit tisztázni lehet, csak hivatni kell a pásztort a hegyekből. Oidiposz ennek megfelelően utasítja is Jokasztét, abban a reményben, hogy a pásztor majd tisztázza őt.

Ekkor hírnök érkezik Korinthoszból azzal, hogy az ottani király meghalt s Oidiposzt szemelték ki utódául. Oidiposz szerencsecsillaga ekkor ragyog a leg-

magasabban: két város királya. Jokaszte a hírt azzal a boldog örömmel fogadja, hogy íme a régi jóslat hamis volt, hiszen Oidiposz atyja természetes halállal halt meg. Miután Oidiposz ebben a dologban megnyugszik, attól való félelmében, hogy anyját még mindíg feleségül veheti, kitart amellett, hogy sohasem fog Korinthoszba visszatérni. Ekkor azonban a hírnök, égve a vágytól, hogy Oidiposzt ebben a kérdésben is megnyugtassa, közli, hogy Oidiposz nem is volt a korinthoszi királyi pár igazi gyermeke, csupán talált gyermek. Közben az öreg pásztor is megérkezik. A korinthoszi hírnökben azt a pásztort ismeri fel, akivel hosszú évekkel azelőtt a hegyekben találkozott. Mindent elkövet, hogy a király kérdéseire ne kelljen válaszolnia, de kínzással fenyegetik. Az igazság végre kiderül. Oidiposz berohan a palotába s kioltja saját szemevilágát egy tűvel, amelyet anyja ruhájáról tép le, aki közben már felakasztotta magát.

íme, ez a számkivetett, aki király volt, ez a király, aki számkivetett volt, kétszer lett ellentétévé annak, ami volt. S az átalakulás az érdekelt személyek akarata ellenére, de öntudatlan közreműködésével jön létre. A gyermeket azért helyezték ki, hogy elkerüljék a jóslat bekövetkezését, a pásztor azonban szánalomból megmentette; az eredmény az, hogy Oidiposz felnő anélkül, hogy tudná kicsoda. Amikor kételyek merülnek fel származását illetően, tanácsot kér a jósnőtől. Amikor a jósnő tudomására hozza végzetét, a thébai útra menekül előle. Atyját önvédelemből öli meg. A pásztor felismeri őt, de nem szól semmit s így lehetővé teszi, hogy Oidiposz saját anyját vegye feleségül. Amikor a jósnő a gyilkos előzését követeli, ő maga vezeti a nyomozást. Teireziasz nem árulta volna el őt, ha ő el nem árulja Teireziaszt. Ez az a tévedés, amely a bukásához vezet, mindamellett, ez a tévedés csak túlhajtása a népe szolgálata iránti lelkesedésének. S végül az öreg pásztor, akit azért szólítottak elő, hogy megcáfolja azt, hogy Oidiposz meg-

ölte atyját, a korinthoszi hírnök kezére játszik, mert éppen attól a félelemtől akarván megszabadítani Oidiposzt, hogy esetleg saját anyját venné feleségül, bizonyságot hoz arra, hogy amitől fél, azt már meg is tette. Ez a kitartó átalakulása a szándékoknak ellentétükké a tragédia uralkodó motívuma, amely, az álom félelmetes automatizmusával, meg sem áll a katasztrófáig.

Marx leírja, hogyan tette tönkre a pénz hatalma a feudális rendszert:

> A burzsoázia, ahol uralomra jutott, elpusztított minden hűbéri, patriarchális, idillikus állapotot. Könyörtelenül széttépte a tarka-barka hűbéri kötelékeket, amelyek az embert természetes feljebbvalójához fűzték és nem hagyott meg más kapcsolatot ember és ember között, mint a meztelen érdeket, az érzéketlen „készpénzfizetést." A jámbor rajongás, a lovagias lelkesedés, a nyárspolgári búbánat szent borzongását az önző számítás jéghideg vizébe fojtotta. A személyes méltóságot csereértékké oldotta fel és számtalan sok, oklevelekben biztosított és nehezen szerzett szabadságjog helyébe az *egyetlenegy,* lelkiismeretlen kereskedelmi szabadságot iktatta.[54]

De szóljanak maguk az írók.

A társadalom feudális koncepciója a „rang" szóban sűrűsödik össze. Erre mindenütt találunk utalásokat a középkori tudósok írásaiban:

> Jól tudom, hogy rang rangra következik, mert ezt diktálja az ész; észszerű az is, hogy az emberek eziránybán lerójják kötelességüket, ott, ahol azt annak rendje és módja szerint kell; de, természetesen az alárendeltek gyötrése és megalázása elítélendő.[55]

Ez volt az a kor, amelyben a társadalmat a paraszt és földesúr közötti alattvalói hűség és feljebb-

valói nagylelkűség személyes kapcsolatai forrasztották össze:

Te jó öreg mily szép e régi kor
szives szolgálata benned, amely
hűségért és nem bérért dolgozott.[56]

Ezeket a feudális kapcsolatokat összekúszálta az árutermelés:

E síma képü úr, az önhaszon,
Csiklándó önhaszon, mind a világ
Lejtője — mely különben sulyegyent
Tartván, mehetne szépen, igyenest;
Mig e haszonvágy, e jégsima lejtő,
Mozgást irányzó hitvány nyereség,
Irány-, cél-, szándék-, pálya-, sulyegyen-
Veszitve, nyakrafőre kergeti.[57]

A rangoknak és kötelezettségeknek az ősi szokások és egyházi autoritás által szentesített bonyolult hierarcháját széttépték a vállalkozás szabadsága nevében. „Tagadhatja-e valaki", — tiltakoztak Antwerpen polgárai II. Fülöpnél, amikor az korlátozásokkal akarta sujtani a kereskedelmet, — „hogy e város jólétének oka azok a szabadságok, amelyeket a kereskedők kaptak?" [58] Felfedezték Amerikát és Amerikából dőlt az arany. Az arany hatalmának nem volt korlátja. Olvassuk csak Kolumbuszt:

> Az arany kincset jelent; akinek aranya van, mindene van, ami e földön kell, sőt, még arra is van módja, hogy a tisztítótűzből megmentsen lelkeket s az örök boldogság élvezésére vezesse őket.[59]

Vagy halljuk, mit mond a Máltai Zsidó, amikor a báláit számolja:

Így hát megérkezik
Egész vagyonom szárazon s vizen.
Ím ezek a zsidóknak megigért
Áldások és vén Ábrahám is ebben
Találta üdvét. Mit tehet az ég
Többet, nekünk, a föld lakóinak,
Minthogy ölünkbe hullajt kincseket.
S a föld gyomrát nekünk szakítja fel.[60]

Faustus ugyan eladta a lelkét, de jó árat kapott érte:

Ó, mint megittasit e gondolat!
Bármit kivánok, hozzák-e elém
A szellemek? A kételyek homályát
Üzzék el és véghez mindazt vigyék,
Mit kieszelhet vakmerő vitézség?
Hadd szálljanak aranyért Indiába,
Kelet gyöngyéért fosszák ki a tengert
S az uj világ minden zugát kutassák
Át dus falatokért, édes gyümölcsért.[61]

Ez az érem egyik oldala s nem szabad megfeledkeznünk a másikról, a legelőtörvények értelmében elűzött parasztcsaládok ezreiről, amelyeket egyszerűen az útszélre dobtak, onnan pedig a csavargótörvény paragrafusai értelmében börtönbe vagy akasztófára juttattak. Ezt Morus Tamás így írja le:

A gazdálkodókat kiűzik sajátjukból, furfanggal, csalással és erőszakkal kiforgatják vagy fortélyokkal és zaklatással annyira elgyötrik őket, hogy végülis kénytelenek mindenüket eladni. Vagyis, akár így, akár úgy, szabályos vagy becstelen úton, de mindenképpen arra kényszerítik őket, hogy elmenjenek; szegény, elhagyatott, szerencsétlen lelkek, férfiak, asszonyok, férjek, feleségek, apátlan gyermekek, özvegyek,

szerencsétlen anyák csecsemőikkel. Mondom, elvánszorognak ismert és megszokott otthonaikból s nem találnak helyet, ahol lehajthatnák fejüket... Minden háztartási holmijukat, bár azok értéke csekély, de valamennyiért azért mégis eladhatnák, kénytelenek semmiért elkótyavetyélni, mert egyik napról a másikra űzik el őket. S ha aztán addig vándoroltak, amíg mindenüket elköltötték, mit tehetnek egyebet, mint lopnak, amiért annak rendje-módja szerint akasztófára jutnak, vagy koldulhatnak, de még akkor is mint csavargók börtönbe kerülhetnek, mert hiszen csak barangolnak és nem dolgoznak.[62]

Ezt, a Hampton Court ragyogására vetődő árnyékot hajlamosak vagyunk elfelejteni; Shakespeare azonban nem felejtette el:

Szegény nyomorfiak, bár merre vagytok,
Az irgalmatlan vész dühében élve,
Mi védi meg födetlen fejetek
S a kiaszott testet szellős rongyotokban
Ily évszak ellen, mint ez? Ó, kevés
Gondom volt eddig erre.[63]

Mindamellett, az ország ebben az évszázadban gazdagabb volt, mint valaha is a történelemben. Idézzük ismét Morus Tamást:

Oly könnyű volna az embereknek megkeresniök kenyerüket, ha az az érdemdús hercegnő, a pénz, nem állna közöttünk és a kenyér között; a pénzt Isten nevében oly ügyesen találták ki, és tervezték meg, hogy általa nyílik meg az út a megélhetés felé.[64]

A találmány a feltaláló ellen fordult.

De nemcsak a parasztság volt a szenvedő fél. A részvénytársaságok és monopóliumok növekedésé-

vel, amelyeket mind a szabadság nevében támogattak, a nagykereskedő elpusztította a kiskereskedőt, „mint ahogy a csuka felfalja a kis halat" [65] s a zabolátlan spekulációval időnként még az is előfordult, hogy a nagy is egyszer csak fillér nélkül találta magát.

íme, ilyen a pénz titka; varázsereje van, amelylyel mindent a maga ellentétévé alakít át. Athéni Timon gyökerek után ás:

Mi ez itt?
Arany-e? Sárga, csillogó arany?
Nem, istenek, nem kérek semmiséget.
Gyökér kell, tiszta ég! — Csak ennyi ebből:
S a fekete fehér lesz, rut szép, jogtalan
jogos, silány nemes, vén ifju, gyáva hős.
Miért ez istenek? Minek? Hisz ez
Elvon papot, hivet mellőletek,
S a még erősnek vánkosát kirántja.
E sárga gaz: hitet köt s bont; az átkost
Megáldja: szürke poklost megszerettet;
Tolvajnak állást, cimet, bókokat,
Tetszést s tanácsos széket ád; az elnyűtt
Özvegynek uj férjet szerez, s kitől
A gennyes, bűzös kórház is okádna,
Oly illatossá teszi s füszeressé
Mint az áprilisi nap.[66]

És így Timon megátkozza az emberi fajt:

Jámborság, félelem
Istenhit, béke, házi jóviszony,
igazság, jog, szomszédság, éji nyugvás,
tudás, tanitás, törvény és szokás,
ipar, rang, illem, törvény és modor
saját visszátokra forduljatok
és éljen a zavar! [67]

Ez az arany átka — az átok, amely alaphang-

ként búg a shakespeare-i tragédiák iszonya és pátosza mélyén.

Macbeth bitorló, aki fél a bitorlóktól. A boszorkányok megmondják neki, hogy mindaddig uralkodni fog, amíg a birnami erdő Dunsinane-be nem jön s nem fogja őt megölni anyaszülte. Biztonságban érzi magát, ám a lehetetlen mégis bekövetkezik. A birnami erdő mégis eljön Dunsinane-be s Macbeth olyasvalakivel kerül szembe, akit nem anya szült, hanem idő előtt vették ki anyja méhéből.

A öreg Gloster szembeállítja az új kort azzal, amire ő a multból emlékszik:

Ezek az utóbbi nap- és holdfogyatkozások nem jót jelentenek nekünk; ámbár a természet ezt így is, úgy is magyarázhatja, de a természetet végre is igazolják a bekövetkező események: a szeretet meghűl, a barátság meghasonlik, a városokban zendülés, viszály a falukon, palotákban árulás s a viszony felbomlik apa s fiú között. Ez az én gaz fiam is e jegy alá esik; itt a fiú az apa ellen van. A király kivetkezik természeti hajlamából s az apa feltámad gyermeke ellen. Megettük kenyerünknek javát. Fondorság, csel, árulás, romboló zavargás kísérnek nyakra főre sirunkba.[68]

Vörösmarty Mihály

A továbbiakban Gloster eltaszítja azt a fiát, aki majd megmenti őt, míg az a fiú, akiben bízott, az életére tör. Ugyanígy Lear azokra a leányaira bízza magát, akik majd előzik s eltaszítja azt a leányt, aki majd enyhülést hoz sebzett szívének:

Tedd, öld meg az orvost s a rossz nyavalyának
Juttasd a díjt.[69]

S a tragédia így rohan abba a vad éjszakába,

amelyben egy őrült koldus és egy őrült király, szalmaszálként sodródva a viharban, igaz ítéletet mond egy őrült világról:

Rongyokon
Keresztül látszik a kis vétek is,
Prémes bekecs s palást mindent befed.
Boritsd arannyal a bünt és a törvény
Lándzsája rajta kártétlen törik meg;
Göngyöld rongyokba s a törpe szalmaszál
Keresztülszúrja.[70]

Othello élete összeomlik; mikor szembesítik Jágóval, aki e romlásért felelős, így kérdez:

Ez ördög-korcsot kérdjétek meg itt,
Mért fonta úgy be testem-lelkemet.[71]

Valóban, miért? Sok kritikus feltette ezt a kérdést. Coleridge azt mondotta, hogy „indok nélküli gonoszság." Lélektani értelemben ez aligha meggyőző és nem is elégítette ki azokat, akik azt hiszik, hogy Shakespeare célja inkább egyes emberek jellemzése volt és nem kora forrongó társadalmi életének rajza. A magam részéről azt hiszem, Coleridgenek volt igaza. Jágo, bár emberi személyiség ruhájába öltözötten, alapvetően embertelen — egy félördög, a rombolás jelképe, akinek igazi jelentőségét saját szavai és tettei árulják el:

Lehetetlen, hogy Desdemona kitartson szerelmével a mór mellett, — tömd meg az erszényedet — vagy a mór ő mellette: erőszakos kezdemény volt, meglátod ilyen lesz a szakitás is; csak tömd meg az erszényedet. Ezek a mórok ingatag jellemek; degeszre tömd az erszényedet. Az étel, amely most oly édes neki mint a manna, hamarosan keserű lesz számára mint a sáritök. Az asszony-

nak meg kell változnia, mert fiatal: ha jóllakott a férfi testével, majd belátja, hogy beleválasztott: változatosság kell neki minden áron: ezért hát tömd meg az erszényedet.[72]

Cselszövénye Cassio ellen fordul:

...mert mig e derék bolond
A nőt nyaggatja, hogy segitne sorsán
És az a mórnál buzgón szót emel,
Én mérget öntök Othelló fülébe,
Hogy kéjvágy szól a nőből Cassióért
És mentül jobban védi a fiút,
Annál kevésbbé hisz a mór neki.
Igy változtatom erényét szurokká;
A jóságát meg hálóvá, amelybe
Mind belehullnak.[73]

Jágó az a félördög, aki a szándékokat ellentétükké alakítja át.

Mióta csak Londonba került, Shakespeare-t elbűvölte az Erzsébet-kori udvarból sugárzó ragyogó kultúra, de, mint szabad paraszt fia, nem hűnyhatott szemet a vidéket borító árnyak előtt. Londonban jól ment a sora, tekintélyes vagyont gyüjtött s azt földbirtokba fektette. De néhány esztendővel az öreg királynő halála előtt az udvart intrikák s a romlás bűze öntötte el; I. Jakab trónrajutásával pedig végkép megszünt a polgári kultúra központja lenni. A változás, mely hatással volt Shakespeare-re. Valamennyi nagy tragédiáját ebben az időben írta. *Julius Caesar*-ban, *Macbeth*-ben, *Hamlet*-ben és a *Lear király*-ban a trónutódlás, trónbitorlás és a királyok isteni jogának kérdései foglalkoztatják — megannyi égetően időszerű kérdése a kornak. A *Coriolanus*-ban azoktól az erőktől való félelmének ad hangot, amelyeket a burzsoáziának kell majd működésbe hoznia, ha el akarja söpörni a monarchiát. Ebben az időben egy újabb

törés következett be s ezúttal Shakespeare, minthogy hivatása és egy élet megszokásai az udvarhoz kötötték, a vesztes oldalon tudja magát. Az eredmény az, hogy tudatos magatartása ezekben az években rendkívül konzervatív:

Kor, becs, királyi pálca s korona
Előjoga: hogy állhatnának épen
Ha nem a rend álta!? De vedd el ezt:
Bomlik az összhang, kész a zürzavar.
Minden merő ellenkezésre tör;
A fékezett folyók a part fölé
duzzasztják mellöket, benyelve a
Szilárd földet legott; a hatalom
Zsarnoka lesz a gyöngének! fiú
Nemzője életére tör vadul;
Ököljog áll be, vagyis jog s erőszak,
melyek közt a tusát csak az igazság
Békíti ki, nevüket elveszitik
És az igazság is elvesz velük.
Minden magától kész a hatalomra,
A hatalom a kényre, kény a vágyra,
A vágy, ez álta'ános farkas oly
Kettős segélyt nyert a kényben s erőben,
Hogy a világot zsákmányául ejti,
És végre felfalja önönmagát.[74]

Mindez — legalábbis nagy részben — hagyományos. A rang, mint a zürzavarral egyedül szembeállítható alternatíva fogalma akkoriban közhely volt.[75] Elég Elyot évekkel korábban kiadott *Governor*-éből idéznünk:

„Ha elvesszed minden dolgok rendjét, mi marad akkor? Nyilván végül semmisem. ha csak valaki nyomban azután a káoszt nem képzelné el."

De a fent idézett Shakespeare szövegben eredeti

is van, mert Shakespeare is azt teszi, amit a költők mindig tesznek — tudatos állításból indul ki, de aztán továbbrepül a képzelet szárnyán. „De vedd el a rendet." Ez teljesen tudatos állítás. Azt jelenti, hogy a feudális rend megszűnését káosz követi. Ez becsületes kifejezése egy konzervatív politikai véleménynek. „De vedd el a rendet, Bomlik az összhang..." Nos, itt már valami új van. Bár ugyanazt a dolgot jelenti, már nem egyszerű állítás, hanem képes beszéd, fantázia. További utalásokkal hagyományos eszmékre, a költő képzelete elszabadul; az utalásokat most már nem gondolja végig s a rész tiszta fantáziában végződik:

A vágy, ez általános farkas oly
Kettős segélyt nyert a kényben s erőben,
Hogy a világot zsákmányául ejti,
És végre felfalja önönmagát.

Mit jelent ez? Felteszem, hogy Shakespeare maga sem tudta, mert ez költészet — jelképekben kifejezett látomás. Ha elemezni akarjuk, azt jelenti, hogy a feudalizmust felváltó rendszer, minthogy korlátlan versenyen alapul, az expanzió legvégső határáig terjed majd, s akkor önmaga ellen fordul, önmagát pusztítja el. És pontosan ez történt — a magunk életében láttuk, hogyan történik.

Ennél is messzebbre látott-e Shakespeare? Ezt nehéz megmondani. Utolsó éveiben búcsút mondott a tragédiának s megírta *A vihar*-t, amely messze elvisz bennünket a burzsoá városi élettől egy varázssziget re, ahol egy szellem, Ariel, miután egy bizonyos szolgálati idő letelte után szabadságot ígérnek neki, megszelídíti a természet erőit s gazdája szolgálatába állítja azokat; a képzelet a legmagasabban száll abban a fantasztikus jelenetben, amelyet a jegyespár kedvéért adnak elő:

Dús mező, dús termés rajta,
Mindig telve csür és pajta,
Duzzadó gerezd a dombon,
És nehéz gyümölcs a lombon,
S ha vége az aratásnak,
Jöjjön a friss tavasz másnap:
Semmi hiányt sohse érez:
Ezt kívánja néked Ceres! [76]

Akármi legyen is az, amit a költő az ihletnek ebben az utolsó felvillanásában megpillant, az erőfeszítés túl nagy, a kép túl távoli s így a szellemeket el kell bocsátani:

Már ünnepünknek vége. E színészek
Szellemek voltak, mondtam, szellemek,
S a légbe tűntek, lenge légbe tűntek:
És mint e látás páraváza, majdan
A felhősipkás tornyok, büszke várak,
Szent templomok s e nagy golyó maga,
S vele minden lakósa szertefoszlik,
S mint e ködpompa tűnt anyagtalan,
Nyomot, romot se hágy. Olyan szövetből
Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk
Álomba van keritve. — Ó fiam,
Zavart vagyok, zavart ma vén velőm:
Bocsásd meg ezt a beteg gyengeséget.
Ha tetszik, menjetek tanyámba vissza,
S pihenjetek: én egyet fordulok
Hogy csillapodjam.

A vihar-t mint „a költői képzelet felelőtlen játékát"[77] szokták jellemezni. És ilyen is: felelőtlen, amennyiben független a költő tudatosságától s ezért annál inkább visszhangra kél benne a tudatalatti én, amelyet mélyen az Erzsébet-kori élet ragyogó felszíne alatt működő rejtett áramlatok hoznak mozgásba.

A kapitalizmus korában a költő társadalmi állása megváltozott. Shakespeare Leicester earl-jével állott kapcsolatban. Ami a hivatását illeti, helyzete részben feudális volt. Milton viszont évekig a Köztársaság tisztviselője és Cromwell külügyminisztere volt. Ami tehát társadalmi helyzetét illeti, polgár volt. Költészete és politikája között a legszorosabb kapcsolat van. Politika, költészet és vallás számára egy és oszthatatlan volt. A restauráció után azonban visszatértek a főúri pártfogás félig feudális viszonyai. Költők — mint Pope és Gay — földesurak vendégszeretetét élvezték; ezek előfizettek költeményeik kiadására és a költőket titkárokként alkalmazták. Ám az ipari forradalom minden feudális maradványt elsöpört. A költészet áruvá lett. a költő árutermelő a szabad piac számára, mégpedig az ő áruja iránti kereslet fokozatos csökkenésével. Az utóbbi fél évszázadban a kapitalizmus megszűnt haladó erő lenni, a polgárság nem haladó osztály többé s így a polgári kultúra, a költészetet is beleértve, veszít vitalitásából. Napjaink költészete nem az uralkodó osztály költészete — törődik is a nagy „business" a költészettel! — hanem a középosztálybeli értelmiség egy kis, elszigetelt szeletének a műve; ezeket ugyan még az uralkodó osztály ösztönzi, de már haboznak, hogy kezet fogjanak-e a nagy néptömegekkel, a proletáriátussal, amely egye-

dül képes arra, hogy áttörje a monopólkapitalizmus vasgyűrűjét. S így a polgári költészet elvesztette a kapcsolatot a társadalmi változás alapvető erőivel. Terjedelme is összezsugorodott, tartalomban éppenúgy, mint a közönség felé való kisugárzásban. Többé nem a nép munkája, nem is egy osztályé, hanem csupán egy klikké. Ha a polgár nem talál új irányt költészete számára, hamarosan csak magának fog tudni énekelni. Shakespeare mesterművei azért készültek, hogy eleven hanggal és mozdulatokkal tömegek előtt szavaltassanak el, s hogy a szó varázshatalma ezernyi szív húrjait pendítse meg. Ez a mi költészetünkből már elillant. Már maga Shakespeare sem vonzó erő többé. Természetesen nem felejtkezem meg arról, amit tisztán írott irodalomnak szántak, mint pl. maguk a Shakespeare-szonettek és Keats ódái. Viszont eredetében minden költészet társadalmi aktus, amelyben költő és nép egyesül. Napjaink költészete oly mértékben individualizálódott, hogy elvesztette kapcsolatát a maga ősforrásaival. Gyökerében indult romlásnak.

Homérosz az osztálytársadalmak kezdetéhez, mi azok végéhez állunk közel. Homérosz idejében a költészet még mindig alapvetően népi, de bizonyos értelemben még éretlen volt. A későbbi Görögországban, majd az Erzsébet-kori Angliában teljes érettségében kibontakozott, de még mindig nagy mértékben népi jellegű volt. Az Erzsébet-kori költészetet a burzsoázia első alkotásai ihlették, amelyek új és szédületes jövő előtt nyitották meg az utat. A költészet új életre kelt, bár szerényebb méretekben, a tizennyolcadik század végén, akkor, amikor az ország polgári forradalma befejeződött. De ma a költészet e terebélyes fáiának ágait jeges levegő fagyasztja; a polgári formák „klasszikussá" váltak, költőink avultaknak érzik s elvetik azokat. De nem tudják, hogy hol keressenek új formákat. Ha vissza akarják nyerni az ihlet erejét, inspirációért a néphez kell fordulniok.

Minthogy Irországban a polgári forradalom csak a mi nemzedékünk idejében fejeződött be, természetes, hogy az ír költők igen élénken érzik, mit jelent a kapitalizmus előtti helyzetüknek és népi kapcsolataiknak elvesztése. A parasztság körében még mindíg hagyomány, hogy a költő tiszteletreméltó személy, akit mindíg szívesen kell fogadni. De az ír parasztság kihalóban lévő osztály. Ifjúsága színe-javát évről-évre lecsapolja a kivándorlás. Kultúrájuk is haldoklik. Ezzel Synge tisztában volt, amikor a *Playboy of the Western World* előszavát írta:

> Minden művészet kollaboráció s nem kétséges, hogy az irodalom boldog korszakaiban meglepő és szép mondatok a mesemondó vagy drámaíró számára éppoly kézenfekvők voltak, mint kora szép főkötői és ruhái... Ez, azt hiszem, fontos körülmény, mert olyan országokban, ahol a nép képzelete és nyelve gazdag és élő, az írónak is könnyű szavaiban gazdagnak és teljesnek lennie s a valóságot — minden költészet alapját — érthető és természetes formában adnia... Egy jó darabban minden beszédnek olyan teljes zamatúnak kell lenni, mint egy almának, ilyen beszédet viszont nem tud írni az, aki olyan nép körében él, amelynek bezárult az ajka a költészet számára. Irországban a népi képzelet — talán néhány évig még — tüzes, nagyszerű és gyengéd; így közülünk azok, akik írni akarnak, olyan előnnyel indulnak, amely nem adatott meg az íróknak olyan helyeken, ahol már régen elfelejtették, milyen szokott lenni a tavasz, ahol az aratás már puszta emlék s a szalmából tégla lett.

Ennek Yeats is tudatában volt:

> *Elmúltak a nagy énekek;*
> *az boldogít, amink maradt:*
> *kavicscsörgés a part felett*
> *elhúzódó hullám alatt.*[78]

De Yeats azt is tudta, hogy a tavasz még visszajön. Ezt megjósolta egy kis költeményében, *At Galway Races*-ben. (Galway-i lóverseny.) Én is emlékszem a galway-i lóversenyre — a vidéki földesurakra, a színes látnivalókra, az üstfoldozókra, fehér zekés, pirosszoknyás parasztokra, amint a versenypálya körül szorongtak, vagy az útszélen hallgatták a rongyos balladaénekest — szóval emlékszem az egész népünnepélyre, amely inkább középkori volt, mint modern. íme maga a vers:

Ott, ahol zúg a pálya
egy érzésben feszül, remeg
a vágtató lovas és az utána
szűk körben bámuló tömeg.
A nép régen munkára biztatott
minket is és lelkesített;
s míg nem leheltek szét félénk papok
s kalmárok a világ felett,
lovastársak kisértek.
Daloljatok tovább! s egy újholdkor a föld
új dalba kezd s te majd megérted.
hogy nem halt meg, csupán elszenderült.
Vad húsú föld lesz s mint a pálya
hangosan zúgja éljenzéseit
s a lovas nép nevünk kiáltja,
buzdít és lelkesít.[79]

Vajjon beteljesedik-e a jóslat? Hosszú éveken át mint gyakorlati lehetőséggel vesződtem ezzel a kérdéssel. Az ír-nyelvű parasztság kultúrájának megmentésén dolgoztam. Ez nem sikerült. Akkor még nem láttam, hogy egy nép kulturális színvonalát nem lehet anélkül emelni, hogy gazdasági színvonalát is ne emelnők; és azzal, hogy figyelmemet az ír nyelven beszélő parasztságnak szenteltem — számuk alig több, mint háromszázezer lélek — elmulasztottam észrevenni azt, ami a világ többi részében folyik.

E tanulmány során többször utaltam Középázsia népeire a primitív költészet szemléltetése céljából. Az idézett források mind a cári időkből valók, amikoris ezek a népek elhagyatottságukban és nyomorukban lassú kihalásra voltak kárhoztatva, éppenúgy, mint az ír parasztság. Lássuk, mi történt velük 1917 óta.

1913-ban az orosz birodalom lakosságának 73%-a nem tudott írni és olvasni. 1936-ban ez a szám 8%-ra szállt le. 150 millió főt is meghaladó lakosság körében nem egészen harminc esztendő alatt az analfabétizmust csaknem teljesen megszüntették. Ez olyan eredmény, amely példa nélkül áll a történelemben. Középázsia primitív népei számára ez azt jelenti, hogy gazdaságilag, társadalmilag és kulturális értelemben megszűntek primitívek lenni. Vegyük a Kazák Köztársaságot, melynek lakossága hat millió. 1917 előtt a lakosságnak csupán 6%-a élt városokban, ma a városi lakosság száma 28%. A szomszédos Kirgiz Köztársaságban a lakosság száma másfélmillió. 1917 előtt a főváros, Frunze, szétszórt falu volt. Ma százezer lakosú rendezett város, elektromos áramfejlesztővel, traktorjavító-üzemmel, nagy húsfeldolgozó kombájnnal, sok könnyűipari teleppel, kórházakkal, színházakkal és egyetemmel.

Ezek a népek nem primitívek többé. Iparosodtak. Ez történt az angol parasztsággal az ipari forradalomban, az eredmény pedig az lett, hogy kultúrájuk elpusztult. Ez történik ma az ír anyanyelvű parasztsággal, hasonló eredménnyel. Mi történik a kazákok, kirgizek és más népek kultúrájával Szovjet-Ázsiában? Annyira messze van a pusztulástól, hogy éppen ellenkezőleg, új életbe szökken, gazdagabb, elevenebb életbe, mint valaha is azelőtt. E kulturális újjáéledés lehetőségei kiszámíthatatlanok és az egész világon visszhangot fognak kelteni.

Mert itt két dolog történik. Az egyik az, hogy ezek a népek mohón asszimilálják a polgári európai

kultúrát — a költészetet, drámát és a regényt. A köztársaságok mindegyikének van színháza a legmodernebb felszereléssel és olyan színészekkel akiket a moszkvai színifőiskolán tanítottak; Moszkva ma Európa legvirágzóbb színházi központja. A Kirgiz Nemzeti Színházat 1926-ban alapították. Hazai darabokkal és hazai tánc-adaptációkkal kezdték, majd az orosz klasszikusokat kezdték fordítani s az elmúlt tíz esztendőben Shakespeare lett igen népszerű. *Othelló*-t 1938-ban játszották, azóta színre került *Lear*, *Rómeó és Júlia* és *A velencei kalmár*. Hasonló dolgok történnek más köztársaságokban.[80] Különösen Shakespeare vonz ma hatalmas tömegeket az egész Szovjetunióban. Szégyenkezve kell bevallanunk, hogy Shakespeare ma népszerűbb ott, mint itt nálunk, Angliában.

De ugyanakkor nem hanyagolják el saját kultúrájukat sem, még az énekmondó-kultúrát sem. Az alább közölt értesülés a londoni szovjet sajtóügynökségen keresztül a Kazák Nyelvi és Irodalmi Intézettől származik.

Régebben a kazákok legalább évente egyszer dalnokversenyeket tartottak. Ez általános ünnep volt. A sztyeppe legjobb dalnokai eljöttek ezekre a versenyekre, hogy összemérjék erejüket. Rögtönzéseket énekeltek. Miután mindegyikük meghallgatta a másik versenyző énekét, nyomban versben válaszolt. A nyerteseket valamennyi kazák törzs a legnagyobb tiszteletben tartotta. A nagy atlétákhoz és hősökhöz hasonló rangjuk volt.

Idővel ezek az ünnepségek vesztettek jelentőségükből, de a dalnok-hagyományok megmaradtak, újabban azonban felélesztették azokat. A Szovjetírók Egyesületének kezdeményezésére egy köztársaságközi versenyt tartottak Alma Atában, a Kazák Köztársaság fővárosában. Régen az emberek lóháton vagy teveháton jöttek ezekre az ünnepségekre, most vasúton, vagy repülőgépen utaznak. A régi időkben a

versenyt tábortűz körül tartották, ma Alma Ata legszebb termében. De egyéb is megváltozott. Amíg a kazákok nomádok voltak, a költő a maga törzsét, annak főnökét és más törzsek felett aratott győzelmeit énekelte meg. Ma a kazák gyárakban a fasiszta betolakodók ellen gyártott fegyverekről énekelnek, a nehézipari munkásokról, az építőkről, a mérnökökről. A versenyen énekelt dalokat gyorsírással lejegyezték s a legjobbakat kinyomtatták a kazák sajtóban s szétsugározták a rádióban. Oroszra is lefordítják és kiadják Moszkvában.

E kazák dalnokok egyike híres az egész Szovjetunióban. Neve Dzsambul. 1846-ban született — a világ legöregebb költője. Már 1917 előtt mint a kazákok legnagyobb költőjét ismerték, de legjobb munkáját azóta végezte. Úgy számítják, hogy életében vagy ötszázezer sort költött, de az 1917 előtt költött versek nagy része elveszett — valamennyi érdekelt elfelejtette. Legújabb munkássága egy csomó himnusz a Kazák Köztársaság alapításáról, egy költemény Puskin centenáriumára, egy másik Gorkijhoz s több költemény Leninhez és Sztálinhoz. A verseket, amint megszületnek, titkárok jegyzik fel. A költőnek külön a kormány által kinevezett orvosa van, aki állandóan ugyanabban a faluban lakik. A költő a Kazák Szocialista Köztársaság Legfelsőbb Tanácsának tagja és életjáradékot élvez.[81] Íme, egy primitív költő, aki, alighogy elvesztette törzsi társadalmi állását, máris eljutott az őt megillető helyre a szocialista társadalomban.

Ez a kettős fejlődés — a polgári európai kultúra felszívása és a primitív ázsiai kultúra felújítása — önmagában is eléggé fontos, de teljes jelentőségét csakis akkor láthatjuk igazán, ha együttesen, mint egyazon fejlődés kiegészítő aspektusát szemléljük. Mindezideig a polgári kultúra a kapitalizmus előtti kultúra rovására növekedett és terjedt. A kapitalizmus viszonyai között, ahol a parasztság proletarizáló-

dik, ez elkerülhetetlen volt. A kétféle kultúra nem élhetett egymás mellett. De Szovjet-Ázsiában mindkettő virágzik és új kultúrává alakul át, amely megmenti azt, amit a kapitalizmusban nyert és visszaállítja azt, ami abban elveszett — egyszóval szocialista kultúra lesz. Mindez pedig még csak a kezdet. A százhetvenötmilliós Szovjetuniótól délre a háromszázhetvenötmilliós India és a négyszázötvenmilliós Kína fekszik. Ha India és Kína népei elnyerik szabadságukat, — s ez hamarosan be fog következni — ugyanez ott is meg fog történni; addigra az újjáéledés a föld lakóinak több mint felére ki fog terjedni.

Ezért hiszem, hogy Yeats jóslata valóra válik:

Dalolj tovább! s egy újholdkor a föld
új dalba kezd s te majd megérted,
hogy nem halt meg, csupán elszenderült.

A nagy dal újjáéled majd — újjáéled a nép ajkán. Yeats próféciáját bátran, dacosan megismétli Paul Robeson és Bing Crosby egy népies versben, amely milliók szívét megmozgatta:

Hazánk erős és fiatal,
szívében most készül a nagy dal...
A gyilkosságból, lincselésből,
rikoltozásból, rászedésből,
a mellverésből, hazafias fecsegésből,
a habozásból, kétkedésből
meg fog születni,
az indulónk meg fog születni.
Könnyű lesz, mint a sláger, mély mint
[a völgyeink,
mint hegyeink, magas, erős, mint anyja
[a nép.[82]

De hogyan jut el majd olyan országokba, ahol

a primitív népköltészet már kihalt? Nyugateurópában, néhány elszigetelt zúgtól eltekintve, a kapitalizmus előtti kultúra elpusztult s így nem számíthatunk hasonló típusú kultúra feléledésére. Nyugateurópában a polgári költészet az egyetlen költészeti forma. Mint ilyen azonban a legszebb a világon s nagyszerű örökség. Csakhogy ma már nem használják. Az első, legkiáltóbb igény, hogy ez a tárház megnyíljék a nép számára.

Miért van az, hogy ebben az országban Shakespeare-nek az egyszerű ember számára semmi jelentősége nincs? Ennek sem Shakespeare, sem ők maguk nem okai. Ez csupán a mai burzsoáziára vet rossz fényt, amely legnagyobb költőjük munkáját ködbe burkolta fáradt lehelletével. Shakespeare tükröt tartott a maga kora burzsoáziája elé s a kép, amit a tükörbe láthattak, vidám, erőteljes, bővérű, életerővel teli volt. Ma nem mernek többé ebbe a tükörbe nézni. Shakespeare a maga idejében forradalmi erő volt. Ma már nem merik ilyennek mutatni. Ma kénytelenek őt a saját alkatukhoz szabni: letompítják visszhangját és kilúgozzák műveiből a forradalmi tartalmat. Messze a Tjen Sán hegyek között a Kirgiz Köztársaság, amelynek lélekszáma alig nagyobb, mint Birmingham városáé, nemzeti színházat tarthat fenn. A brit kormány viszont ezt nem engedheti meg magának. Ha a brit kormánynak valóban az volna a szándéka, hogy Shakespeare-t közel hozza a néphez, minden városban volnának állami támogatású Shakespeare-színházaink, külön gyermekelőadásokkal. Tudjuk, Shakespeare-t szövegkönyvként hogyan használják az iskolákban, s ne feledjük, hogy gyermekeink nagyrésze tizennégyesztendős korában hagyja el az iskolát. Ezeknek még az az öröm sem jut, hogy a záróvizsga egyik tantárgyaként tanulmányozhatnák Shakespeare-t. Ahelyett, hogy az Erzsébet-kori Anglia eleven hátterében mutatnák be, egyszerűen erkölcsi absztrakciók megfogalmazására szolgáló esz-

közként kezelik. Vajjon ilyen absztrakciókat várt-e tőle a Globe Színházban szorongó, gyorseszű, tülekedő londoni tömeg?

Vagyis az első feladat: megmenteni a polgári örökséget a polgárságtól, átvenni azt, újrainterpretálni, a magunk szükségleteihez alkalmazni, felszítani életerejét azzal, hogy teljesen a magunkévá alakítjuk. De milyen legyen a teremtő költészet? Milyen célokat tűzzenek maguk elé fiatal költőink?

Ebben a kérdésben csak két dolgot szeretnék mondani. Az egyik az, hogy a költészetet, mint mesterséget kell tanulniok. Ezt szokta Yeats is mondani fiatal költőknek, akik tanácsért mentek hozzá: „Meg kell tanulnotok az iparotokat." Fel kell szabadítaniok magukat az irodalmi kritikában ma uralkodó individualista és impresszionista közelítési mód alól. Nem tagadom, hogy ez a közelítés értékes eredményeket produkált a multban, de teljes értékű sohasem volt és ma már kimerült. Az irodalmi kritikát tudományossá kell tennünk.

Ami a másik dolgot illeti, elég Goethének ezeket a mindíg kísértő sorait idéznünk:

Amíg mást elnémít a szenvedés,
Megadta Isten búmat elzokogni.

A költő nem maga-magának beszél, hanem embertársainak. A költő kiáltása az ő kiáltásuk, de ezt csak a költő tudja szavakba foglalni. Ez az, ami a mélységét megmagyarázza. De ha az a feladata, hogy a nevükben beszéljen, együtt is kell velük szenvednie, örülnie, dolgoznia és harcolnia, mert különben a mondanivalója nem talál visszhangra és nincs jelentősége. Ennek az újraigazodásnak a jelentősége különösen a náci terror sujtotta országokban nyilvánvaló. A háború előtt a francia költészetnek a mienkhez hasonló jellege volt, de az utóbbi években a francia költők résztvettek az ellenállási mozgalomban s mű-

veiket az illegális sajtó tette közzé. Nálunk Aragon a legismertebb, aki mint szürrealista kezdte s azután kommunistává lett. Hasonló változás kezdődik itt is. Legtöbbet ígérő fiatal költőink közül kettő, Cristopher Caudwell és John Cornford a fasizmus elleni harcban esett el Spanyolországban; aki költeményeiket olvassa, láthatja, mi késztette őket annak végbevitelére, amit tettek. Tetteikkel legyőzték a költő és a nép közötti gátat s visszaállították a költészet s az élet közötti megzavart összhangot. Természetesen nem ők az első tudatosan forradalmár angol költők. ők William Morris, Shelley és Milton utódai. Befejezésül hadd idézzem fel Shelley *Felszabadult Prometeusz*-át — egy történetet, amely mintegy sűrítve adja érveimet.

Jupiter, az istenek királya úgy döntött, hogy az emberiségnek el kell pusztulnia. Az embert Prometeusz mentette meg két adománnyal: a tűzzel, minden technikai találmány forrásával és reménnyel, amely megakadályozza abban, hogy halandó természetén töprengjen. Tűzzel felszerelve és reménytől ihletve az ember továbbélt és a vademberi állapotból a civilizációba emelkedett. Jupiter azzal büntette Prometeuszt, hogy egy sziklához láncolta, de végül Jupiter megbukott, Prometeusz megszabadult s az emberiség jövője biztosítva volt.

A szerszámok használata tette az embert képessé a tűz leigázására és a tűz leigázása tette lehetővé a fémek megmunkálását, ami nélkül civilizáció nem keletkezhetett volna. így támogatja a tűz a tudományt, vagyis az embernek azt a készségét, amellyel megérti és igába hajtja az őt és környezetét irányító objektív törvényeket. Hasonlóképpen a remény — a teljesebb megértésre és biztosabb felülkerekedésre irányuló nyugtalan elégedetlenség szubjektív tényezője — a művészetnek felel meg. A művész mindig a lehetetlen után vágyódik, mint Goethe Euforionja, aki addig vágyódik az ég után, amíg lángra nem

lobban és el nem tűnik; de végül is, hála az inspirációnak, a tárgyatlan vizió szilárd valósággá válik. A művész embertársait a képzelet világába viszi, ahol megkönnyebbülnek s így megerősítik az emberi tudatnak a környezetbe való bele nem nyugvását; ezen a réven rejtett energiakészlet gyűlik össze, amely aztán visszaáramlik a valóságba s a fantáziát ténnyé alakítja. A művész rendszerint nincs tudatában annak, amit tesz; a prófétához hasonlóan többet lát előre mint amennyit meg tud érteni, de néha bizakodása elfojthatatlanul a tudatos gondolat határáig nyomul. Ezért tör ki Beethoven a IX. szimfónia végén olyan örömdalba, amelyet az emberek millióihoz intéz; ugyanígy a *Felszabadult Prometeusz*-ban Shelley világosan megkörvonalozza a jövő szabad társadalmát. Beethovent és Shelleyt a francia forradalom ihlette, de vajjon hallgathatjuk-e a IX. szimfóniát és a *Felszabadult Prometeusz*-t anélkül, hogy fel ne ébredjen bennünk azoknak a forradalmi küzdelmeknek új értelme, amelyek ma a világon végigsöpörnek?

Trón, oltár, börtön, törvényszék, hová
gazok hordták a koronát, jogart,
a láncot és az érvelő hazugság
tudatlanoktól áldott könyveit,
mind iszonyú és barbár szörnyűség volt:
egy elfelejtett templom árnyai.
Isten és ember meggyűlölte őket.
A sok név és a sok undok, sötét
és furcsa, iszonyú formák alatt
Jupiter bujt, világunk zsarnoka.
Őt szolgálták a rémült nemzetek
vérrel s hamis reménytől tört szivükkel.
Oltárain bemocskoltan ledőfte
szeretetük s hiába könnyeztek, akik
féltükben dicsérték,ráncos, penész
gyűlölettel régi oltárukon.

Az undok álarc eltünt, most szabad,
független és nyílt lesz az ember
egyenlő, osztály s nemzetek felett;
nem köti rang és félelem, saját
uralkodója lesz.[83]

Majd ha az osztályharc befejeződött, mint Engels mondja, vége lesz az előtörténelemnek s kezdődik a történelem.

Az angol nép nem vesztette el a költészet iránti érzékét, csak éppen az történt, hogy a költészetet elvették tőle és hamisan értelmezték s így megszűnt annak visszhangja. De majd, egész örökségével együtt, ezt is vissza fogja szerezni.

[1] G. Elliot Smith, The Evolution of Man (1924). — F. Engels, A természet dialektikája (Szikra, Budapest 1947). — K. Bücher, Arbeit und Rhytmus (1896). — R. A. S. Paget, Human Speech (1930).
[2] J. E. Harrison, Ancient Art and Ritual (1913).
[3] B. Malinowski, Coral Gardens and their Magic II. köt. 232. l. — C. K. Ogden and I. A. Richards, The Meaning of Meaning (1927), „The Problem of Meaning in Primitive Languages" c. fejezet.
[4] H. A. Junod, Life of a South African Tribe (2. kiad. 1927), II. köt., 196—7. l. Ford. Szász Imre.
[5] Bücher (5. kiad.), 409—10. l.
[6] J. Layard, Stone Men of Malekula (1942), 315. l.
[7] R. Firth, We the Tikopia (1936), 285. l.
[8] Malinowski, Coral Gardens, II. köt., 236—7. l. Ford. Szász Imre.
[9] Layard, 142. l. Ford. Szász Imre.
[10] Bücher, 473. l. Ford. Szász Imre.
[11] Revue celtique, XXVI. köt., 32. l. Ford. Szász Imre.
[12] Cuckoo Song. Régi angol dal. Ford. Szász Imre.
[13] Keats, Utolsó szonett. Ford. Aczél Tamás.
[14] W. B. Yeats, Essays (1924), 24. l.
[15] Bücher, 63—243. l. Angol munkadalokat idéz és magyaráz A. L. Lloyd, The Singing Englishman c. munkájában (1944).
[16] Junod, II. köt., 284. l. Ford. Szász Imre.
[17] J. C. Andersen, Maori Life in Ao-tea (1907), 373. l. Ford. Szász Imre.
[18] Bücher, 235. l. Igen sok változata van, mert a középső szakasz mindig improvizált. Ford. Szász Imre.
[19] Carm. Pop. 30.
[20] N G. Polites, Eklogai (1932), 241. l.
[21] Bücher, 239. l. Ford. Szász Imre.

[22] R. F. Burton, The Lake Regions of Central Africa (1860), 361—2. l. Ford. Szász Imre.
[23] Oxford Book of English Verse. Ford. Szász Imre.
[24] F. B. Gummere, Old English Ballads. Ford. Szász Imre.
[25] W. J. Enthwistle, European Ballads, (1935), 35. l.
[26] Sappho, Oda Aphroditéhez, Ford. Trencsényi Waldapfel Imre.
[27] Shakespeare, 29. szonett. Ford. Réz Adám. A szonettet W. H. Hadow, A Comparison of Poetry and Music (1926), 10—12. l. magyarázza. A ternér formára másik kitűnő példa Blake, The Tiger c. verse.
[28] Yeats, Essays, 195—6. l.
[29] C. Caudwell, Illusion and Reality, 171—2. l. (1937).
[30] Goethe, Tasso, VV., 3432—33. Ford. Csengery János. Rilkének hasonló gondolatai lehettek, amikor a következőket irta: Zu unterst der Alte, verworrn, all der erbauten Wurzel verborgener Born, den sie nie schauten. (Sonette an Orpheus, I. 17.)
[31] P. N. Rybnikov, idézi H. M. és N. K. Chadwick, The Growth of Literature, (1932—40), III. köt., 240—1. l.
[32] A. Vámbéry, Travels in Central Asia, 1864, 322. l.
[33] Platon, Ion, 535.
[34] V. V. Radlov, Proben der Volksliteratur der türkischen Stamme (1866—1904), V. köt., XVI—XVII. szakasz.
[35] Odisszeia, XXII. 347—8. l.
[36] Bede, Historia Ecclesiastica, IV. 24.
[37] Platon, Ion, 533.
[38] Lásd, Thomson, Aeschylus and Athens, 374—8. l.
[39] L. a 30. sz. jegyzetet.
[40] A görög epika történetének ez a vázlata azokat a végső konkluziókat tartalmazza, amelyeket a korai görög társadalomról a közeli jövőben megjelenendő könyvemben igyekszem bizonyitani.
[41] H. M. Chadwick, The Heroic Age, (1912).
[42] Radlov, V. köt., II., XVI. szakasz.
[43] Radlov, V. köt. XV. szakasz.
[44] Chadwick idézi, Heroic Age, 41. l.
[45] Itt nem szólok a dráma törzsi eredetéről, mert ezzel Aeschylus and Athens c. munkámban foglalkoztam. Ehelyett egy másik szemponttal, a matriarkális pap-király rituáléjával foglalkozom, mert ez utóbbit említett könyvemben mellőztem.
[46] E. K. Chambers, The Mediaeval Stage (1903).
[47] Idézi Chambers, II. köt., 193. l.
[48] Lásd szerző Aeschylus and Athens c. munkáját, XVIII. fej.
[49—53] Szász Imre fordításai.
[54] A Kommunista Kiáltvány. Ford. Rudas László. Szikra, 1946, 32. l.
[55] Chaucer, Parson's Tale, 763. (A Canterbury Elbeszélésekből).
[56] Shakespeare, Ahogy tetszik, II. 3. Ford. Szász Imre.

[57] Shakespeare, János király, II. 2. Ford. Arany János.
[58] R. H. Tawney idézi, Religion and the Rise of Capitalism c. munkájában, 47. l.
[59] Tawney idézi, 89. l.
[60] Marlowe, A máltai zsidó. Ford. Rózsa Dezső.
[61] Marlowe, Doctor Faustus. Ford. Rózsa Dezső.
[62] Morus, Utopia, Everyman kiad. 24. l.
[63] Shakespeare, Lear király, III. 4. Ford. Vörösmarty Mihály.
[64] Utopia, 113. l.
[65] Tawney, 87—8. l.
[66] Shakespeare, Athéni Timon, IV. 3. Ford. Greguss Ágost.
[67] Timon, IV. 1. Ford. Szász Imre.
[68] Lear, I. 2.
[69] Lear, I. 1.
[70] Lear, IV. 6.
[71] Shakespeare, Othello, V. 2. Ford. Kardos László.
[72] Othello, I. 3.
[73] Othello, II. 3.
[74] Shakespeare, Troilus és Cressida, Ford. Fejes István.
[75] Lásd E. M. W. Tillyard, The Elizabethan World Picture (1942) és Shakespeare's Historical Plays (1944) c. műveit, ahol még több példát sorol fel a szerző. Amit Tillyard mint statikus Erzsébet-kori világképet mutat be, voltaképpen az összeomló feudalizmus ideológiája.
[76] Shakespeare, A vihar, Ford. Babits Mihály.
[77] S. Lee, Life of William Shakespeare, (1898), 256. l.
[78] Yeats, Collected Poems, 108. l. Ford. Szász Imre.
[79] Yeats, Collected Poems. Ford. Szász Imre.
[80] J. Macleos, The New Soviet Theatre, (1943).
[81] Dzsambul 1945 jún. 22-én halt meg. Az állam költségén temették el. A temetés olyan volt, amilyenhez foghatót Alma Atában még nem láttak. Legidősebb tanítványa búcsúdalt énekelt, amit a tömegben elvegyült többi énekmondó is átvett.
[82] A Ballad for Americans-ből. Ford. Szász Imre.
[83] Shelley, Prometheus Unbound, III. 4. Ford. Szász Imre.

A teljes magyar fordításban még meg nem jelent művek címeit az eredeti nyelven vagy angolul közöljük.

MARXIZMUS ÉS MODERN MŰVÉSZET

ÍRTA

F. D. KLINGENDER

Az angliai csata határkő volt népünk életében. Történelmünk folyamán talán csak az 1588-as és az 1803-as veszély idején volt népünk hangulata és cselekvőkészsége oly egységes, mint 1940—41 telén. Amikor művészeink Hitler bombái ellen mint figyelők, tüzérek és szanitécek minden társadalmi osztályból való emberrel együtt küzdöttek, nekik is ki kellett venniök részüket az áldozatvállalás közös szelleméből. Azok a művek, amelyek ezt a szellemet tükrözik, — az 1940—41-es bombaháború festményei, — határkő az angol művészetben.

A fogadtatás, amelyben ezek a képek részesültek a nép körében, nagy bátorítást adott azoknak, akik aggódtak az angol művészetben a legutóbbi időkben bekövetkezett elszigetelődés miatt. Lelkesedésük gyümölcsei azok a kiállítások voltak, amelyeket az egész országban a gyárak, kaszárnyák termeiben éppenúgy megrendeztek, mint a kiállítási termekben; ez a lelkesedés az üzemi étkezők és angol étermek feldíszítésére irányult rohamban is megnyilvánult. De a „blitz" fő tanulságának kiértékelése még a jövő feladata: a nép csakis akkor lesz fogékony a művészet iránt, ha a művész az ő élményeinek ad majd kifejező formát.

Vajjon ez a konklúzió hogy egyezik a jó művészetről vallott mai felfogással és az élethez való

viszonyával? Szükségessé teszi-e azoknak az elveknek a felülvizsgálását, amelyek legkiválóbb művészeinket ma még mindíg vezetik? Az esztétikai élmény mai válságában vajjon milyen tanulságokat lehet levonni az angol művészet hagyományaiból és a dialektikus materializmus nagy mestereinek tanításaiból? Ezek azok a kérdések, amelyekre ebben a tanulmányban megkíséreltem válaszolni. Természetesen az igazi választ maguk a művészek fogják megadni a küszöbön álló offenzivában vállalt tetteikkel és a háború utáni újjáépítésben teendő erőfeszítéseikkel.

I. ROGER FRY FORMALIZMUSA

Azok közül a kritikusok közül, akik mai értékelési szempontjaink kiformálásán dolgoztak, egyiknek sem volt akkora hatása, mint Roger Fry-nak, az angol posztimpresszionizmus megalapítójának. Mik voltak az ő tanításai a művészet természetét és az élethez való viszonyát illetően?

Az e kérdésekben elfoglalt álláspontját Fry rendszeresen *Esztétikai tanulmány* (Essay in Aesthetics, 1909) c. fontos munkájában fejti ki először. Ennek fő konkluzióit később ő maga a következőkben foglalja össze:

> A formát vettem a műalkotás legfontosabb sajátságának, de úgy gondoltam, hogy a forma közvetlenül a való élet valamely érzelmi elemének művészi megragadásából ered, bár ennek a megragadásnak sajátos és különleges jellege van, ami bizonyos elszakadást is jelent. A műalkotás szemléletével kapcsolatban az volt a felfogásom, hogy a szemlélőnek visszafelé kell haladnia a művész útján s neki magának is meg kell éreznie az eredeti emóciót. Úgy gondoltam, hogy a forma és az abban kifejezett érzelem elszakíthatatlan esztétikai egységben kapcsolódik össze.[1]

Bár 1909-ben Fry már feladta „a Természethez való hasonlóság és helyesség vagy nem helyesség kri-

tériumának" gondolatát — hiszen éppen akkor fedezte fel Cézanne-t — még mindig, mint maga mondja, „a műalkotás tartalmának gondolataitól" volt megszállva, mert még mindig úgy érezte, hogy az esztétikai egész valamiképpen „az élet emócióit" tükrözi. Későbbi gondolataiban a fő törekvés az volt, hogy ettől a „megszállottságtól" megszabaduljon.

> Azt szeretném kivizsgálni, hogy mi a tartalom szerepe — írja 1913-ban G. L. Dickinsonhoz, — és olyan elméletet dolgozok ki, melyben a forma viszi a döntő szerepet s minden döntő esztétikai minőség a tiszta formán fordul meg. Rendkívül nehéz a sokféle bonyolult érzés közül pont ezt az egyfajta érzést kielemezni, de azt hiszem, amilyen mértékben a költészet bensőségesebbé válik, úgy alkotja a tartalmat újjá a forma s az előbbinek önálló értéke egyáltalán nincs. A megérzés a költészetben analóg a festészetben ábrázolt dolgokkal. Megengedem, hogy van művészet, amelyben megérzés és illusztráció keverten jelenik meg, de az ilyen csak különleges és határozottan megszabott érzelmeket kelthet, míg a zene, a tiszta festészet és a tisztaságra törő költészet valóban szabadon elvont és általános.[2]

Következésképpen, amikor Fry 1920-ban újrafogalmazta elméletét (a *Vision and Design*-ban a *Retrospect* c. esszé) elvetette az „élet-érzelmeket" és az esztétikai érzést arra korlátozta, amit Clive Bell időközben „kifejező formának" nevezett. Nézeteit végső formában egy levélben fejtette ki, amelyet 1924-ben írt Robert Bridges-nek, az akkori udvari költőnek:

> Igen korán meggyőződtem arról, hogy műalkotásokkal kapcsolatos érzelmeink sokfélék s hogy rendszerint nem sikerül keveredésük ter-

mészetét megismernünk; hozzáfogtam, hogy introspekcióval felfedezzem, mik lehetnek ezeknek a bonyolult érzelmeknek egyes elemei s megpróbáltam eljutni a legállandóbb, legváltozatlanabb s ezért, gondolom, legalapvetőbb érzelemhez. Úgy találtam, hogy ennek az „állandónak" mindig a forma szemléletéhez van köze... Azt is észrevettem, hogy a forma szemléletéből eredő érzelmek egyetemesebbek (az egyéni jelleg kevésbbé teszi azokat színessé, részletesebbé), mélyebbek és szellemileg jelentősebbek, mint azon érzelmek bármelyike, amelyeknek az élethez van közük... Ezért gondolom, hogy a forma szemlélete különösen jelentős szellemi gyakorlat...[3]

Ez a rész különösen jelentős, először azért, mert rámutat a végső célra, ahová Fry-t esztétikai fejlődése vezette — ő maga bevallotta, hogy minden kísérlet, amellyel a „kifejező" forma megmagyarázására törekszik, a „miszticizmus mélységeibe" vezeti őt — másodszor azért, mert bemutatja Fry analizisének különös módszerét. Annak tudatában, hogy a műalkotások különböző érzelmeket keltenek, introspekcióval megkísérel leválasztani egy különleges érzelmet, amely megvan a többi összetevők mindegyikében, annak feltételezésével, hogy ez az „állandó" tényező megmutatja az esztétikai élmény „szubsztanciáját", hogy úgy mondjam, tovább már nem redukálható atómját. E módszer követésével Fry szükségképpen azt tételezi fel, hogy adott tényezőnek olyan mértékben van esztétikai jelentősége, amilyen mértékben általánossá, individualitástól mentessé és állandóvá vált. Később majd meg kell vizsgálni, hogy ez a feltevés érvényes-e egy annyira individuális, oly gazdagon változatos és oly állandóan változó területen, mint amilyen a művészet. Egyelőre csak annyit, hogy ez a nézet a művészet rendkívüli elszegényedését jelentené: azzal, hogy Fry az esztétikai érzést a

„tiszta" formára, a tartalomtól elszakított és elvont formára korlátozza, mindent kirekeszt, amit a művészet valaha is megpróbált az emberiségnek tolmácsolni. Ugyanez érvényes a Fry követői felállította teóriákra: azok, akik a művészetet a „tudatalatti" kisugárzásának tekintik, kirekesztik az emberi tudatosság egész hatalmas birodalmát; azok pedig, akik a „biológiai forma-érzés" mellett tartanak ki, a művészetet elő-emberi, társadalom előtti reflex színvonalára süllyesztik le.

Ezek az elméletek nem torz spekuláció eredményei, hanem egyszerűen azt fejezik ki, ami az angol művészetben 1910 óta történt. Idézzük magát Fry-t; a poszt-impresszionizmus megjelenésével felidézett vita megmutatta, hogy „néhány művésznek, akik különösen érzékenyek voltak a műalkotások formai vonatkozásai iránt", semmi érzékük nem volt olyan „élet-érzelmek" irányában, amelyek kifejezését Fry tőlük várta. Ezért Fry-nak körülbelül 1912-ben megindított próbálkozása a „tisztán esztétikai" elemek leválasztására az egyéb „járulékokról", valójában kísérlet néhány művésznek az élet problémái iránt viseltetett közönye és a művészet minden más életterülettől való fokozatos elszigetelődésének megmagyarázására.

A művészeknek ez az elszigetelődése nem volt új dolog, bár a 20. század elején erősebben hangsúlyozódott s Fry esetében is a művészetnek az élettől való elszakítására irányuló tendencia voltaképpen már benne volt 1909-es elméletében. Az *Essay in Aesthetics* egyik fő pontja, hogy a művészetnek semmi köze a morálhoz. Fry elismeri, hogy a művészet közlés, vagyis lényegében társadalmi. Mégis analízisét kizárólag olyan dologra alapozza, amit az egyén vagy pontosabban az elvont „ember" lélektanának tekint. Míg a mindennapi életben az érzéklést az azonnali megfelelő cselekvés követi — a felénk rohanó bika látása azonnali menekülésre késztet — addig a mű-

vészi érzéklés, Fry szerint, olyasféle élmény, mint amikor a bikát nem a valóságban, hanem a mozivásznon látjuk: élvezzük a félelem érzelmét, mert nem kell cselekvéssel reagálnunk. A cselekvés morális felelősséget foglal magában. A művészi kontempláció, mivel a cselekvéstől független, feloldódik minden morális kötöttség alól. Fry szavaival:

> A művészet tehát a képzeletbeli élet kifejezése és serkentője; ezt az életet a való élettől az érzéklést követő cselekvés hiánya különbözteti meg. Viszont a való életben ez az érzéklést követő cselekvés erkölcsi felelősséget jelent. A művészetben nincs ilyen erkölcsi felelősségünk — a művészet az életet tényleges létünk kényszerítő szükségleteitől függetlenül mutatja be... Az erkölcs az érzelmet a rákövetkező cselekvés mértékével méri, a művészet az érzelmet önmagában és önmagáért értékeli.[4]

Bár látszatra ez az érvelés briliáns és kézenfekvő, a bírálat előtt mégsem állhat meg. Először is az erkölcsi felelősség csak ott kezdődik, ahol a Fry által ösztönösnek nevezett cselekvés-fajta — a fejlődésünk legrégibb korából származó reflex magatartás — végződik. Valóban, az erkölcsi magatartás gyakran az öröklött reakciók elnyomását jelenti: ha egy megvadult bika veszélyével szemben morálisan akarok cselekedni és kevésbbé mozgékony társamat is meg akarom menteni, megfelelő mértékben el kell nyomnom önfenntartási impulzusomat. Más szóval, a mérlegelési szakasz, amelyet Fry a művészi érzéklés megkülönböztető jegyének tekint, abban a magatartásban is lényeges, amelyet erkölcsi mértékkel akarunk mérni.[5] A tudományos észlelésben is lényeges. De vajjon merné-e valaki állítani, hogy a tudományban nincs az észlelést követő cselekvés és hogy a tudomány „létünk kényszerű szükségleteitől független"?

Másodszor pedig nem igaz, hogy magát a művészi

érzéklést nem követi megfelelő cselekvés. Ha ez igaz volna, nem volna művészet: mi más a műalkotás, mint a művész érzéklésének teremtő újra alkotása? S mivel a művész érzéklésének képét embertársaival közli, ezért a képért erkölcsileg is felelős. Ez persze nem azt jelenti, hogy a műalkotást mindíg helyesen lehet értékelni az akkor éppen érvényes erkölcsi mértékkel — ellenkezőleg, elég csak Goya *Caprichos*-ára, vagy egy olyan könyvre gondolnunk, mint *The Grapes of Wrath*,* hogy rájöjjünk, mily gyakran vádolta a művészet éppen ezt a morális értékelést. Viszont ez igenis azt jelenti, hogy a társadalom számára nem lehet közömbös, vajjon egy adott műalkotás inspirál-e azzal, hogy mélyen bepillant a dolgokba, cselekvésre késztet-e, megnyugtat és üdít-e, vagy ellenkezőleg, kábít és rombol-e? S ez azt is jelenti, hogy egy műalkotás esztétikai értékének valamilyen módon függnie kell attól a hatástól, amelyet kelt, nemcsak a maga korában, hanem minden korban, amíg csak fennmarad.

Úgylátszik, Fry 1909-ben még érezte ezt, mert kész volt elfogadni azt az idealista véleményt, hogy az élet semmi esetre sem a művészi értékelés próbaköve, hanem ellenkezőleg, magát az életet kell a művészet mértékével megítélni:

> Még az is lehetséges, — írja — hogy ebből a szempontból inkább a való életet kellene a képzeletbelihez való viszonyával mérnünk, a természetet a művészethez való hasonlósága alapján kellene megítélnünk. Ezt úgy értem, hogy miután a képzeletbeli élet az idők folyamán többé-kevésbbé azt képviseli, amit az emberiség a maga természete legteljesebb kifejezésének, veleszületett képességei legszabadabb kibontakozásának érez, a való életet ennek a szabadabb, teljesebb életnek

* Steinbeck könyvének magyar címe: Érik a gyümölcs.

itt-ott történő, bármily tökéletlen és részleges megközelítésével kellene megmagyarázni és megítélni.[6]

Érdekes megjegyeznünk, hogy Fry-nak semmiféle kritikai magatartása nem volt a maga kora morális mértékével szemben akkor, amikor e sorokat írta. Sőt azt inkább kedvezően hasonlította össze a tizenharmadik századdal, bár az utóbbit művészibb kornak tekintette. De az 1914—18-as események gorombán felrázták nyugalmából. Fry-ra, mint nemzedéke legtöbb intellektueljére, az első világháború derült égből jött villámként sujtott le. Miután a bomlás okait nem volt képes megérteni, boldogan menekült ahhoz, amit most már „forradalmi haladásnak" tekintett a művészetben: a szelíd csendéletekhez és a posztimpresszionisták ártatlan kirándulási jeleneteihez. (Vagyis, jegyezzük meg jól, nem ahhoz, ami valóban új volt az angol művészetben, az 1914—18-as háborús festészethez.) Hogy saját visszavonulását fedezze, most már arra törekedett, hogy kisebbítse azt a kapcsolatot is, amit eddig meglévőnek ismert el a művészet és az élet között.

Az élet és művészet között szokás szerint feltételezett közvetlen és döntő kapcsolat semmi körülmények között sem helyes — mondotta a Fábiánus Társaságban 1917-ben, — ha figyelembe vesszük a művészetnek e sajátos lelki tevékenységét, időnként az élet hatását is kétségtelenül megtaláljuk benne, de lényegében mégis önálló; a változás ritmusának egyes szakaszait sokkal inkább annak saját belső erői, saját elemeiben végbemenő újjárendeződése határozza meg, mint külső erők. Megengedem, természetesen, hogy ezt gazdasági változások is többé-kevésbbé mindig befolyásolták, de ezek inkább csak szükségképpeni létfeltételei, mint irányító hatások. Azt is elismerem, hogy bizonyos feltéte-

lek mellett az élet és művészet ritmusai mindkét oldalon igen nagy eredménnyel eshetnek egybe; de lényegében a két ritmus mégis különböző s ugyanannyiszor egymás ellen is játszik.[7]

S hogy valamelyik goromba Fábiánusnak eszébe ne jusson azt gyanítani, hogy amikor az előadó „életről" beszélt, voltaképpen közönséges emberi halandókra gondolt, sietve megmagyarázta a következőket:

> S itt hadd próbáljam meg elmondani, mit értek a művészettel szembeállított életen. Arra az általános intellektuális és ösztönös reakcióra gondolok, melyet bármely adott korban a környezet kivált azokból az emberekből, akiknek az élete a teljes öntudat magaslatán van.[8]

Innen már csak egy rövidke lépés vezetett addig az álláspontig, amelyet Fry a háború utáni esszéiben és leveleiben foglalt el, amikor is a művészetet mint „spirituális gyakorlatot" határozta meg, amely oly messze van a való élettől, mint „a leghaszontalanabb matematikai teória", de amely „végtelenül fontos" azok számára akik átélik. Bevallja, hogy erre csak nagyon kevesen képesek: „a művészet tisztábbá válásával arányban egyre kisebb lesz azoknak az embereknek a száma, akikhez szól",[9] jelenti ki már 1917-ben a Fábiánusok előtt. 1920-ban még ezt teszi hozzá: az igazi művészet egyre ezotérikusabbá válik és egyre jobban elrejtőzik, mint valami eretnek szekta, vagy még inkább mint a természettudomány a középkorban." [10] Ezzel körülbelül egyidőben a következő vallomást is teszi: „micsoda ritkaság az egyéniség... egyre kevesebbet értek meg a tömegbe verődött emberiségből s alapjában csupán néhány egyén értékében hiszek... Tudom, nincs jogom ennyire teljesen elszakadnom fajtám sorsától, de sohasem voltam képes politikai értékekben hinni." [11] Ennek a vallomásnak fényénél nem nehéz megérteni azt a furcsa kifejezést,

amelyet Fry egy D. S. MacColl-hoz 1912-ben írt levelében használ saját gyakorlati művészi célja meghatározására: „Folyvást olyan stílust keresek, amelyben kifejezhetem a magam *petite sensation*-ját" (kis benyomás).[12] Elszakítva az élettől és közömbösen az emberiség sorsa iránt a művészetnek, ebben a meghatározásban, nincs más funkciója, mint néhány kiváltságos lény művészi fogékonyságát kielégíteni.

II. THE PALACE OF ART — A MŰVÉSZET PALOTÁJA

Sem a művészeti gyakorlatban, sem az esztétikai elméletben nem volt a formalizmus az a forradalmi fordulópont, aminek Fry tekintette. A „modernizmus" steril jellege, jelentősége a művészettörténetben mint utolsó kifinomulása egy haldokló kornak tagadhatatlan, ha ezt az irányt egybevetjük a brit festészet hagyományainak nagyobb távlatával.

Hogarth megjelenésével a korai 18. században a brit festészet kilépett provinciális elmaradottságából és vezetőszerepet vitt Európában. Hogarth művészete alapvetően „morális", u. i. állandóan és bensőségesen kapcsolódik a kor társadalmi életéhez. Ez a társadalmi érdeklődés fennmaradt abban a Hogarthon nevelkedett pompás angol karikatúra-iskolában, amely a Déltengeri Társaság részvénybotránya és a chartizmus megjelenésének időszaka között kifejezte népünk érdekeit és törekvéseit. Annak megállapítására, hogy mily alapvetően népi volt ez a hagyomány, elég csupán magának Hogarthnak egy-egy metszetét vagy a napoleoni idők egy karikatúráját összevetnünk azzal a klub- és szalónhumorral, amely még a *Punch* legkorábbi köteteit is jellemzi. A népi irányú festőművészet eltűnt az 1830-as években, amikor is az a viktoriánus iparos és kereskedő középosztály jutott hatalomra, amelynek szűk látókörét a *Punch* c. folyóirat fejezte ki. Mihelyt azonban a társadalmilag ön-

tudatos művészetnek ez az éltető népi eleme eltünt, a brit művészet teljes egészében provinciális eklekticizmusba süllyedt vissza. Míg Turner, Constable és a norwichi iskola az impresszionisták elődei voltak (mint ahogyan Hogarth, Gillray és Rowlandson Daumier-t és kortársait előzték meg), követőik az idegen divat nyomdokán haladtak. Ez a pre-rafaelitákkal kezdődött, akik a német nazarénusokat utánozták és koruk durva kommercializmusából egy romantikus, misztikusan érzéki középkor-utánzásba próbáltak menekülni. Később, amikor a francia impresszionisták és posztimpresszionisták egyre inkább a művészet technikája iránt kezdtek érdeklődni — a tartalom rovására — művészeink az ő munkájukat kezdték utánozni, míg végül az 1920-as és 30-as években mind a vezetők, mind pedig az utánzók a valóságtól való menekülésüket betetőzték a tiszta forma kietlen pusztaságába és a neo-miszticizmus egyéb válfajaiba való fordulással.

Így a brit művészet fejlődése beigazolta William Morris intelmét, aki 1879-ben megjósolta egy olyan művészet születését,

> amelyet csupán kevesen és kevesek számára művelnek; olyanok, akik szükségesnek, sőt kötelességnek (ha egyáltalán ismernek bármi kötelességet) tartják a közönséges tömeg megvetését, akik távol akarnak maradni mindattól, amiért az emberiség kezdettől fogva küzdött s résen vannak minden, a maguk művészi palotája felé irányuló közeledési kísérlet ellen. Kár volna szót vesztegetni egy ilyen művészi iskola kilátásaira; ilyen iskola, legalább is elméletben, létezik napjainkban s jelszava egy olyan kifejezés, amely egyáltalán nem azt az ártatlan dolgot jelenti, amit jelenteni látszik: l'art pour l'art — műalkotás a műalkotás kedvéért. Elkerülhetetlen vége majd szükségképpen az lesz, hogy végül is

a művészet még a beavatottak keze számára is túl törékeny jószágnak tűnik és a beavatottaknak végül sem szabad egyebet tenniök, mint csendben, semmittéve ülniök — senki különösebb bánatára.[13]

Nyolc évvel később Morris megismételte intelmét:

Ismétlem, minden darabka eredeti művészetet ugyanazok a kezek — a kereskedelmi profit iránti mohóság által mozgásba hozott kezek buktatnak majd el, ha a dolog elég hosszú ideig folyik még; valami hamis művészet talán megmarad helyette, amit majd dilettáns urak és hölgyek űzhetnek, minden alulról jövő támogatás nélkül; és — beszéljünk nyiltan — attól tartok, hogy az igazinak ez a hebegő árnyéka kielégíti majd azokat, akik ma azt hiszik, hogy szeretik a művészetet, noha a művészet hanyatlásának hosszú távlatában azt sem nehéz előre látni, hogy a művészet végül is nevetség tárgya lesz. Persze csak akkor, ha a dolog így folynék tovább, ha a művészet mindörökké azok szórakozása maradna, akiket ma hölgyeknek és uraknak mondunk.[14]

A művészetnek az élettől való visszahúzódásában rejlő dilemma valamiképpen a késő tizenkilencedik század minden művészét és íróját érintette. Ezen felül még akkor meglepő erővel meg is magyarázták, amikor a fejlődés, amelyből lett, még csak a kezdetén volt.

A „modernizmus" jelentőségének értékeléséhez össze kellene vetnünk Fry esztétikai írásait Tennyson *The Palace of Art* — A művészet palotája — c. költeményével.

A költemény első változata 1831—32-ben készült, a nagy parlamenti reformharc tetőpontján, amikor Tennyson, közvetlenül a cambridge-i egyetemről történt távozása után, lelke mélyéig az *Apostolok* hatása

alatt állott. Az *Apostolok* egyetemi hallgatókból alakult exkluzív társaság volt, amelynek egy fél évszázaddal később Roger Fry is tagja lett. A *The Palace of Art* című költemény második változatát, amely 1842-ben, tíz évi hallgatás után Tennyson költeményes kötetében jelent meg, a költő teljesen átdolgozta. Néhány későbbi fontos hozzátoldástól eltekintve a költeménynek ez a változata az, amit ma ismerünk.

Az 1832 és 42 közötti évtizedben öltötte fel a társadalmi harc az ipari forradalom által megteremtett sajátosan modern alakját, az osztályharcot munkás és tőkés között. Az első gyárak borzalmaiból született meg a chartizmus, mint a munkásság első független politikai mozgalma s a chartista harc — 1838/39-ben már az egész nemzetre kiterjedő mozgalom — tetőpontját érte el abban a második nagy Nemzeti Kérvényben, amelyet 1842 májusában terjesztettek a parlament elé.

Ez volt az a konfliktus, amelyből Tennyson — és utána három brit művész-nemzedék — megpróbált elmenekülni.[15] A művész lelke „az öröm fennköltházában" ül, amely magasan az emberiség felett tornyosodó „hatalmas szikla-fennsíkon" épült. Itt a lélek így kiált fel:*

Enyém vagy, isteni magány, enyém,
te teljes jutalom,
mig disznók háta feketül elém
ott a domboldalon.

Buja sörtéjük sárban gőzölög,
alusznak, esznek, párzanak;
S a mélybe hajtják őrült ördögök
gyakran csordájukat.

* A szövegben előforduló Tennyson-verseket Szász Imre fordította.

Enyém az ember: lélek és a tett.
Hadd zúgjon a sok szekta lenn.
Mint Isten nem tartok külön hitet,
de mind szemlélgetem.

Mint 1909-ben Fry esztétikai szemlélete, úgy 1842-ben Tennysoné is megszabadult minden erkölcsi felelősségtől:

A föld békés, vagy zúg a háború,
mindegy nekem...

A földi rejtély, kín, mig maga ült,
oly sokszor vilant rajta át.
De ő megőrizte a szép derüt
s értelme trónusát.

De „a földi rejtély, kín" a lélek szemlélődésének csak kisebb részét teszi. Valóban az emberek küzdelmei csupán az a minta, amelyből a lélek palotájának mozaik-padlója van kirakva; „ezeken lépked" s közben a falfestményeket nézi, amelyeken

minden csodás rege
melyet a fényes perzsa agy
a természetből vésve ki...

Abban a nyolc versszakban, amelyekben Tennyson ezeket a legendákat elmondja, a legfeltűnőbb az, hogy mennyire szereti a homályos utalásokat. A Művészet Palotájának falfestményei nemcsak „a szűzanyát egy feszület mellett", Európát és Ganymedest mutatják be, hanem „az erdei nimfát és az ausoniai királyt" is, és „Uther halálosan sebzett fiát, ki felett könnyes szemű királynők virrasztanak." Igaz, ezek még nem tartoznak abba az érdeklődési körbe, amelyet a Fry nemzedéke „végtelenül fontosnak" ítél. Viszont, a korabeli társadalmi élettel való kapcsola-

tukat illetően világosan viktoriánus megfelelői, illetve előzményei annak, amit később mondjuk az Oidipusz-komplexum, vagy a Trobriand szigetek bennszülötteinek nemi élete jelent. Ezenfelül, Tennyson utalásainak megértéséhez a korabeli olvasónak éppenúgy szüksége volt az Encyclopaedia Britannica-ra, mint ma Aldous Huxley és Eliot olvasóinak.

De Tennyson nem állt meg ott, ahol Fry megállt az 1920-as években, nem állt meg azon a ponton, ahol a lélek „isteni magányban" ülve „megőrizte a szép derűt s értelme trónusát". Előrelátta ennek az elszigetelődésnek elkerülhetetlen következményét, a kínzó félelmet és a miszticizmusba való menekülést, amely oly fontos szerepet játszott később, az 1930-as évek művészetében. A szürrealisták képalkotási módszerét alig lehetne jobban bemutatni, mint ahogyan az azokban a versszakokban történik, ahol Tennyson a lélek hirtelen kétségbeesését festi aztán, hogy magányában három esztendeig boldog volt:

Magányából utálat, rettegés
hullt rá; aztán gúny önmagán
keletkezett ebből és megvetés
végül a gúny után.

Így szólt: „Hát nem hatalmam vára vagy,
nekem épült táj palota?
Első emlékem óta áll e nagy
alapkövek sora."

De a sötét sarkokban eltűnő
árnyak álltak és hirtelen
szörnyű lidérc, vért könnyező
fehér rém, sárga szem,

üreges árny, parázsszívü, lapos
homloka tépett, vérező
s délben falhoz dőlt, három hónapos
tetem bukkant elő.

Gyülölte a halált, az életet,
elkínzottan nem látva mást:
szörny öröklétet, hónapot, hetet;
sehol vigasztalást.

Nőtt az idő, vele a rettegés,
nőtt egyre zavara,
soha könnytől nem csillapitva és
a bünben egymaga.

Tört sirba zárva mintegy, a Sötét
szilárd fala vette körül.
Ember-lépések elmosott neszét
hallotta messziről...

A lélek dilemmájára, az aggodalom gyötrő kérdésére:

Ki vált a büntől meg, ki véd?
Különben meghalok,

Tennyson a megoldást a költemény két befejező versszakában adja meg:

Négy év multán a hercegi ruhát
ledobva szólt: „Csináljatok
kunyhót a völgyben lenn, ott majd imát
mondok és gyászolok.

Ne rontsátok váram tündéri sok
tornyát le mégsem; eljövök
talán, ha bünömtől megtisztulok,
a társaim között."

Különleges anti-klimax, amely éppoly kevés reményt hoz a költőnek, mint a formalisták és más misztikus irányok szofizmái. Minden cél és kérdés összekúszálódik, bonyolódik. Mi a művész „bűne", mi az a bűn, aminek elkövetéséért halál a büntetés?

Nyilván a fajtájától való elszigetelődés, amit maga rótt ki magára. De mégis, hogy képzeli a megtisztulást ettől a bűntől? Mint látjuk, nem úgy, hogy visszatér hozzájuk, a nyüzsgő városokba, amelyek a termelő munka és egy jobb életért folyó küzdelem zajától hangosak. Nem ezt teszi, hanem először feladja a művészetet — a lélek eldobja királyi ruháit s „gyászolni és imádkozni" tér egy falusi kunyhóba, amit, feltehetően, a közönséges csordaemberek türelmesen megépítettek neki, vagy amelyet éppen a birtokkisajátítás következtében a gyárba hajszolt falusi munkás ürített ki számára. Nyomban ezután azonban a lelket kétségek gyötrik. Attól tart, hogy esetleg megunhatja a vezeklést s visszavágyhatik az oly könnyedén és gyönyörűen megépített palotája tornyaihoz. S ekkor jön az annyira fontos vallomás, hogy a lélek a palota szépségének örömeihez csak „másokkal együtt" térhet vissza. De kik azok a „mások"? Vajjon Fry maroknyi „választottjai", akik a „tiszta" művészet szépségeit tudják élvezni, vagy pedig a széles néptömegek? Csak sejthetjük a választ.

A *The Palace of Art* című költemény legszembetűnőbb sajátsága kétértelműsége. A költő egyrészt kísértésbe esik és szenvedélyesen vágyik a tiszta művészet[16] „isteni magányába" menekülni, másrészt rájön arra, hogy ez az elszigetelődés kétségbeesésbe és halálba kergeti. Tennyson azért lett a viktoriánusok udvari költője, mert, legalább is látszatra, elutasította a l'art pour l'art csábítását és elfogadta embertársai tanításának és vigasztalásának misszióját. De éppen amennyire egyáltalán elfogadta ezt a missziót, olyan mértékben rombolta le költői ihletét. Ezt a látszólagos paradoxont nem nehéz megmagyarázni: ha Tennyson munkásságát megvizsgáljuk, hamarosan rájövünk arra, hogy azok a „mások" akikkel palotájába visszatért, sem a széles néptömegek, sem a maroknyi „választottak", hanem a viktoriánus középosztály.

Ezért Tennyson nem a való világ konfliktusaihoz és nyomorúságához tért vissza, hanem ahhoz a hamis idealizmushoz, amellyel a viktoriánus birtokos nemes és üzletember próbálta leplezni a világ igazi ellentmondásait. Míg a tiszta művészetbe való menekülést a morál nevében utasította vissza, művészetét még aljasabb menekülési forma, a hazug érzésekbe való menekülés eszközévé tette. De Tennyson műveinek van egy más oldala is. A gyötrő félelem, a kétség,

hogy a dolgok nem olyanok, mint amilyeneknek látszanak, a kínlódás és kétségbeesés, amelyet a viktoriánusok nyugodt illedelmesség álarca mögé próbáltak rejteni, igen sok költeményéből páratlan hevességgel tör elő. S ezeken a pontokon, ahol megszünt nagyképűen főpapi lenni és szabad folyást engedett érzéseinek, Tennyson kora egyik fontos aspektusának hű tükrévé lett.

Összehasonlítva azzal a pusztulással, amit a művészetben a viktoriánus álszenteskedés kiszolgálása jelentett, a l'art pour l'art tana nagy lépés volt előre. Megszabadította a művészt egy hamis morál kötelező béklyóitól és lehetővé tette számára, hogy legalább valamit megőrizzen függetlenségéből. Ezenfelül a l'art pour l'art, kezdeti szakaszában, nem volt összeférhetetlen egy, a korabeli társadalommal szemben elfoglalt kritikai magatartással. De 1870-től, a nyomás fokozódásával, ezt a kritikai magatartást egyre inkább tettetett közöny váltotta fel, a művész a „tiszta" esztétikai élmény egyre távolabbi világába vonult vissza s minél inkább hátrált, a vágyott gyönyörök annál gyorsabban váltak keserű ízzé a szájában.

„A művészetben a forma szemlélete a lényeges" és „amilyen mértékben a művészet tisztul, olyan mértékben csökken azoknak az embereknek a száma, akikhez szól", mondják a formalisták. A jó művészetről és annak az élethez való viszonyáról vallott felfogásuk, saját bevallásuk szerint összeférhetetlen a művészet és a nép újra egybeforrasztásának jelenlegi szükségével. De a művészetnek attól a koncepciójától sem várhatunk sokat, amelyet a viktoriánusok csodáltak Tennysonban: eszerint a művész feladata az, hogy megvigasztalja embertársait, úgy, ahogy a „nyugodt, kedves, magabiztos orvos vigasztalja a lázas beteget", úgyhogy „isteni bájjal tölti el a nemesebb érzelmeket"; a művész feladata az, hogy embertársait „kiragadja mindennapi életük kínzó gondjaiból,

bölcseletük zavarából és tanácstalanságából, gyötrő gondolataik szomorúságából és elvigye őket valami egészen új életforma világába, a nyugalom helyére, valami ‚tiszta, tengermenti, fallal körülvett városba', ahol a mindennapi életüket fertőző felhőktől és füsttől megtisztított levegőt szívhatnak." [17] Megegyezhetünk a formalistákkal abban, hogy az a művész, aki munkáját a nép ópiumának szánja, hivatása árulója. Azonban könnyű eltúlozni a különbséget e két művészeti koncepció között. A különbség valójában csupán fokozati és nem minőségi. Mindkettőben benne van a „szépség" vagy „tiszta forma" ideális világa, amely felette áll az ember mindennapi életének. Mindkettő megegyezik abban, hogy a világnak, a maga gazdag és konkrét aktualitásában, nincs művészi jelentősége.

Mindíg voltak művészek, akik ellenkező nézeten voltak a művészet és annak a valósághoz való viszonya kérdésében. A mi hagyományunkban ez Shelley-re és Constable-re nem kevésbbé áll, mint Fieldingre és Hogarthra. De míg a viktoriánusok a természettel és a társadálommal szemben elfoglalt realista magatartást csak úgy tűrték, ha az szentimentalizmussal volt fedve — mint Dickensnél és George Cruikshank későbbi munkásságában — addig a meg nem alkuvó realizmus hagyománya tovább haladt a tizenkilencedik századi Franciaországban és Oroszországban. A realizmus esztétikai tételeit rendszeresen először N. G. Csernisevszkij határozta meg. Csernisevszkij Balzac, Gogolj, Akszakov és Scsedrin kortársa volt. *Élet és Esztétika* c. tanulmánya 1853-ban jelent meg.

Csernisevszkij tézise megtámadja a filozófiai idealizmus esztétikai elméletét, különösen annak legmagasabb, klasszikus megnyilatkozását Hegel és követője, F. T. Vischer munkájában. E filozófusok nézete szerint szép az ember szemében az, amit egy adott eszme — idea — teljes megvalósulásaként fogad

el. De egy eszme sohasem valósulhat meg teljesen egy partikuláris dologban s ezért a művészet, amely eszményi tökéletességre törekszik, mindíg tartalmaz valami mítikus vagy illuzórius elemet. Ezt a mítikus elemet fokozatosan elpusztítja a természettudomány haladása, amely, következésképpen, a művészet hanyatlását eredményezi. Illúzióitól megfosztva a művészet ábrázolta eszményi szépség elveszti azt az erejét, amellyel az embert a valóság tökéletlenségeiért régen kárpótolta.

Ezzel az elmélettel szemben Csernisevszkij a következő követeléssel lép fel: „A valóság nagyobb, mint az álmok, és a dolgok lényeges jelentősége fontosabb, mint fantasztikus ürügyek." Így a szépséget nem a valóságtól távoli és annak ellentmondó világban keresi, hanem magában a valóság lényegében.

> Úgylátszik, hogy az ilyen meghatározások, mint „Szépség az élet", „Szép minden dolog, amelyben az életet olyannak látjuk, mint amilyennek felfogásunk szerint lennie kellene", „Szép az olyan tárgy, amely az életet fejezi ki vagy arra emlékeztet bennünket" kielégítő magyarázatot adnak mindazokra a módokra, amelyeken a szépség érzése bennünk kél.[18]

Az élet, a valóság általában, gazdagabb és változatosabb, teljesebb és jelentősebb mint a képzelet bármely koholmánya. Ebből az következik, hogy a művészet — amely távol van attól, hogy magasabbrendű legyen, mint a valóság — csak halvány visszfénye lehet annak:

> Mindaz, ami a tudományban és a művészetben kifejezésre jut, az életben tökéletesebb és teljesebb alakban van meg, mindazokkal az élet-fontosságú részletekkel, amelyekben a dolgok igazi értelme rejlik és amelyeket a tudomány és művészet gyakran nem ért meg, vagy még gyakrabban elhanyagol.

A való életben minden történés igaz és helyes, nincsenek tévedések és nincs meg a szemléletnek az az egyoldalú korlátozottsága, amely minden emberi munkát jellemez. Az élet mint tanítómester, mint a tudás forrása teljesebb és pontosabb, sőt még művészibb is, mint a tudósok és költők valamennyi munkája. De az élet nem törődik azzal, hogy megmagyarázza nekünk jelenségeit, sem pedig hogy következtetéseket vonjon le, úgy mint azt az ember teszi a tudományos és művészi alkotásban. Igaz, az ilyen következtetések és eszmék sokkal kevésbbé teljesek és egyetemesek, mint az élet. Viszont ha nem zseniális emberek vonták volna le azokat, a mi magunk következtetései még korlátozottabbak és tökéletlenebbek volnának.

A tudomány és a művészet (költészet) szövegkönyvek azok számára, akik az életet kezdik tanulmányozni. Céljuk az, hogy előkészítsenek bennünket az eredeti kútfők olvasására és később esetleges utalásokként szolgáljanak. A tudománynak nincs is egyéb igénye s a műveik lényegére vonatkozó futólagos megjegyzéseikben a költők sem lépnek fel több igénnyel. Csupán az esztéták állítják még mindig, hogy a művészet magasabbrendű, mint az élet vagy a valóság.

Csernisevszkij nézeteit abban az állításban foglalja össze, hogy a művészet lényege *„reprodukálni mindent, ami az embert az életben érdekli."* De akkor, amikor a művész az életet festi, tudatosan, vagy öntudatlanul, a véleményét is megmondja róla s ennek következménye az, hogy „a művészet az ember morális tevékenységévé válik."

Csernisevszkij nézete a művészet morális funkciójáról egy ponton sem azonos Tennysonéval:

Bizonyos emberek magatartása az élet megnyilvánulásaival szemben az, hogy a valóságnak

csaknem kizárólagosan csupán egyes szempontjait részesítik előnyben s más szempontokat elhanyagolnak. Az ilyen emberek agya nem túlságosan tevékeny s ha az ilyenféle ember történetesen művész vagy tudós, munkája csupán annyiban lesz jelentős, amennyiben az életnek általa kedvelt aspektusát rajzolja. De ha a művészi adottságokkal megáldott embert az élet megfigyeléséből eredő problémák intellektuálisan izgatják, műve — tudatosan vagy tudatlanul — hajlamos lesz arra, hogy létfontosságú ítéletet mondjon olyan jelenségekről, amelyek az ő és kortársai gondolatait foglalkoztatják; a kortársaiét is, mondom, hiszen gondolkodó ember aligha foglalkozik oly semmiségekkel, amelyek csak őt magát érdeklik. Az ilyen ember képeiben vagy regényeiben, költeményeiben vagy színdarabjaiban olyan kérdéseket fog felvetni, vagy megoldani, amelyekkel az élet állít szembe gondolkodó férfiakat és nőket. Az ilyen művek mintegy az élet által teremtett témákon születnek.

Így Csernisevszkij szerint a műalkotás jelentősége egyenesen arányos azzal a megértéssel és igazsággal, amellyel az élet teremtette problémákkal szembenéz és amelyekkel azokat megoldja.

Csernisevszkij megelőzte Fry-t, amikor rámutatott arra, hogy a természet szépsége teljesen különbözik a művészetben lévő esztétikai elemtől. Bár, véleménye szerint, a szépség az, ami életet evokál és bár a művészet azt rajzolja, ami az embert az életben érdekli, ebből korántsem következik, hogy a művészet csupán azt festi, ami a természetben szép. „Egy arcot *szépen* festeni" egészen más, mint „*szép* arcot festeni." „Mindaz, ami az embert az életben érdekli" a csúnyát és szépet, az életet elpusztító és teremtő erőket, halált és életet egyaránt magában foglalja. Így Csernisevszkij koncepciója az „életről", mint a művé-

szet tartalmáról dinamikus, dialektikus felfogás, a *küzdelmes életet* jelenti, az életet úgy, ahogyan az a valóságban és nem rózsaszín álmokban van.

Az az állítás, hogy „szépen festették", azt jelenti, hogy a művésznek sikerült kifejeznie azt, amit közölni akart. Más szóval a művész munkájának *formájára* és nem tartalmára vonatkozik. Csernisevszkij elismeri, hogy a forma tökéletességének, vagy, a klaszszikus bölcselet nyelvén, „eszme és kép egységének" ebben az értelmében a szépség a művészet lényeges eleme. De nyomban a következőkre is rámutat:

> A forma tökéletessége (eszme és forma egysége) nem csupán a „szépművészet" kifejezés esztétikai értelmében jellemző a művészetre. A szépség mint eszme és kép egysége, vagy mint az eszme tökéletes megvalósulása, a művészetnek a szó lehető legtágabb értelmében vett célja; célja minden *szakmunkának*, sőt, célja az ember minden gyakorlati tevékenységének.

Alig szükséges rámutatnunk, hogy ez a mély gondolat teljesen összeférhetetlen Roger Fry formalizmusával. Mert Fry az esztétikai elemet éppen a céljától *különálló* és a kifejezni kívánt tartalomtól *elválasztott* forma szemléletében keresi. Viszont Csernisevszkij felfogása William Morris elméleteit és a „funkcionális" szándék minden modern képviselőjének elméleteit előzi meg.

Viszont azoktól a feltételektől, amelyeken Fry és vele együtt minden más idealista esztétikai rendszer analízise nyugszik, Csernisevszkij éppen ott különbözik a legalapvetőbben, ahol azt a különleges módot határozza meg, amellyel a művészet a valóságot adja vissza. Szemben a matematikával, amely a valóságot úgy interpretálja, hogy sokféleségét elvont törvényekben absztrahálja, a művészet a valóságot *képek* segít-

ségével adja vissza. „A szép, — mondja Csernisevszkij — egyéni, eleven tárgy és nem elvont gondolat." Ebben a vonatkozásban a művészet alkotta képek a természet szép tárgyaihoz hasonlítanak. Általános jelentőséget ezek is csupán az egyesnek mély átgondolásával nyerhetnek. Ez az elv valamilyen módon a művészet minden formájára érvényes,[19] de legegyszerűbben egy közönséges példán mutatható be. Tegyük fel, hogy a festő, a szobrász, író, vagy a filmrendező mondjuk a nyolcadik hadsereg katonájáról készül meglepő és jelentős képet adni. Megpróbálhatja úgy, hogy eszményi alakot komponál, amely megtestesíti a bátorságot, a kitartást, a viharvertséget, szóval mindazokat az általános tulajdonságokat, amelyek ennek a veterán hadseregnek minden egyes tagjára rávésődtek a sivatagi háború tapasztalataiban. De, mint Csernisevszkij hangsúlyozza, „az alkohol nem bor." A kép, amely abból keletkeznék, hogy megpróbálnók csupán azt lepárolni, ami általános egy csomó élőlényben, nem adna egyebet, mint amihez túlságosan is hozzászoktunk az országszerte látható háborús emlékművek százain. Éppen élettelen absztrakció-jellege miatt volna hamis és nem meggyőző. Egy egyszerű filmhíradó a frontról drámai erőben és intenzitásban messze felülmúlja még a legjobb háborús filmet is. Ezért úgylátszik, hogy ihlető és jelentős kép megteremtése érdekében a művésznek arra kell törekednie, hogy az előtte megjelenő élő valóságnak autentikus és *dokumentumszerű* képét adja. Ennek elérésére tanulmányoznia kell a nyolcadik hadsereg valódi katonáit napi munkájukban, meg kell figyelnie, hogy azok a különböző tulajdonságok, amelyekből ez a hadsereg lett, miként tükröződnek az egyes egyének magatartásában, ezek hogyan változnak az egyéni sajátosságok hatása alatt, s viszont, hogyan változtatják az egyéni tulajdonságokat. Minél hívebben sikerül egyéni, élő jellemeket alkotnia — mondjuk egy londoni autóbuszsofőrt, aki a fronton harckocsit

vezet, vagy egy ausztráliai géppuskást — annál valószerűbbnek s így annál tipikusabbnak és álta.ánosan jelentősnek fogjuk érezni képét.

Így hibás az összes idealista esztétikai elméletekben, tehát a formalizmusban is meglévő feltevés, hogy az általános szükségképpen alapvetőbb és jelentősebb, mint a részleges. Távol attól, hogy jelentősebb lenne, az általános csak halovány visszfénye a részlegesnek, anyagtalan árnya gazdag és élő individualitásának. Vajjon, kérdi Csernisevszkij, mi alapvetőbb és így jelentősebb, Karamzin *Oroszország története*, vagy az *Oroszország története gyermekek számára*, amelyet Tappen az előbbiből kivonatolt? Ugyanezt ismertebb fogalmakba öntve, kérdezhetjük: esztétikai értelemben és minden más vonatkozásban mi fontosabb, Shakespeare drámái, vagy Lamb meséi Shakespeare drámáiból?

De annak tagadása, hogy az általános jelentősebb, mint a részleges, nem jelenti az ellenkező tételt, vagyis azt, hogy a részleges *mint olyan* a döntő a művészetben. Az az állítás, hogy a művészet funkciója visszaadni azt, ami az embert érdekli az életben, egyértelmű azzal, hogy a megalkotott részleges képnek „nemcsak a művészt, hanem az embert általában kell érdekelnie." Ezért szükséges, hogy a formának a művészetben betöltött funkciójáról mondott előbbi meghatározást (a művész céljának tökéletes kifejezése) kibővítsük: szépen festeni, mintázni, írni, színpadon, filmen stb. játszani annyit tesz, mint *a részlegest úgy kifejezni, hogy az általános jelentőségre tesz szert.* A művészet így feltűnő és egyben különösen jellemző megnyilvánulása a dialektika alapvető fogalmának, az ellentétek egységének. Mert a művészetben a részleges általánossá válik, az általános kifejezésre jut a részlegesben és a művészetet jelentős élmény kimeríthetetlen forrásává a részleges és az általános egysége teszi, ami forma és tartalom egységében jut kifejezésre.

Minden fogyatékossága ellenére is, Csernisevszkij közelítési módja, amellyel a filozófiai idealizmus és miszticizmus minden formáját visszautasítja, előkészíti a talajt olyan koncepció érvényrejutására, amely a művészetet a nép érdekeit és törekvéseit kifejező eszköznek tekinti.

Hangsúlyoznunk kell, hogy ez az elmélet nem *formai* naturalizmus (bár könnyen annak lehetne magyarázni a tizenkilencedik század derekán, legalább is ami a képzőművészeteket illeti). Csernisevszkij a művészetről mint a természet „újrateremtéséről" vallott felfogását világosan megkülönbözteti a művészetekről alkotott régebbi nézetektől, amelyek szerint a művészet a természet „utánzása" s amelyek az utánzás „hűségének", vagy „hamis" voltának próbáját alkalmazzák a művészettel szemben mérték gyanánt. Az ő realizmus iránti követelése — az a követelés, hogy a művészet azt adja vissza és tolmácsolja, ami az embert az életben érdekli — ezzel szemben kizárólag a művészet *tartalmára* irányul és nem formájára. A művészi *formát* illetően csupán annyi követelése van, hogy az először is teljesen fejezze ki azt, amit a művész közölni kíván, másodszor pedig általános jelentőséget adjon annak a képnek, amelyet a művész a valóság egy részleges aspektusáról alkotott.

A realizmus jelentésének ez, a művészet tartal-

mára vonatkoztatott megszorítása, amely a művésznek szabad kezet ad arra, hogy a valóságról alkotott képet a maga által legjobbnak ítélt módon fejezze ki, a történelmi tanusággal is összhangban van. A művészetben mindíg volt realista irányzat abban az értelemben, hogy egyes művészek mindíg arra törekedtek, hogy az élet valódi és nem eszményített képét fessék, noha ez az irányzat időnként évszázadokra a népművészet és népi szatira elhanyagolt, felszín alatti áramába süllyedt alá. De akár az ősi bohózatot, akár a tizenötödik századi siralmakat, akár Bruegel, vagy Goya festményeit, akár Gargantuát vagy Don Quijotét, Gullivert, vagy Drapier leveleit, Robinson Crusoet, vagy Moll Flanders-t vesszük, a realizmus nagy hagyománya mindíg egészen különböző kifejezési formák kombinációjával vagy váltakozó alkalmazásával tünt ki. Párhuzamosan azzal a törekvéssel, hogy a dolgok tényleges képét őszinte és gyakran drasztikus módon ragadja meg, vagyis más szóval, párhuzamosan a szó *formai* értelmében vett realizmussal mindíg volt egy igény, amely a dolgok rejtett jelentésének kifejezésére tört, (attól a szükségtől is hajtva, hogy azok tiszta jelentését a cenzor kutató szeme elől elrejtse) akár úgy, hogy a valóságot karikatúraszerűen túlozta, akár pedig úgy, hogy többé-kevésbbé fantasztikus jelképekben juttatta kifejezésre (állatmese, óriások, torzképek stb.) [20] Csernisevszkij kora nagy realistái is ezt a két fő kifejezési formát alkalmazták. *Az ismeretlen mesterművet* éppenúgy Balzac írta, mint a *Goriot apó*-t, a *Mesék*-et éppenúgy, Scsedrin, mint a *Golovljov család*-ot.

Mindamellett, ha Csernisevszkij tág meghatározásainak ma is hasznát akarjuk venni, alaposabban ki kell dolgoznunk és ki kell egészítenünk azokat. Alaposabban meg kell ismernünk, hogy a művésznek hogyan sikerült a multban és hogyan sikerülhet ma a valóságról alkotott részleges képnek általános jelentőséget adni s azt is pontosan kell tudnunk, hogy a

különböző képek kiértékelésére hogyan lehet alkalmazni az igazság mértékét.

Csernisevszkij elmélete azért különösen érdekes marxisták számára, mert az orosz forradalmi szocializmusnak ez a nagy előfutára, aki sok esztendőt töltött szibériai száműzetésben, Feuerbach[21] materialista nézeteit alkalmazta a hegeli művészetszemlélet elleni támadásában.

Valóban, nem kevesebbre törekedett, mint arra, hogy Feuerbach módszereit alkalmazza az esztétika sajátos területére. Csernisevszkij tézisét ezért a marxista művészet-elmélet közvetlen előfutáraként lehet tekinteni s hibáit akkor ismerhetjük fel, ha filozófiai alapjának, Feuerbach materializmusának marxi és engelsi kritikájához fordulunk. A Feuerbachról szóló híres első tézisben Marx a következőket írja:

> Minden eddigi materializmusnak — Feuerbach materializmusát is beleértve — az a fő fogyatékossága, hogy a tárgyat, a valóságot, az érzéki világot csak az *objektum* vagy a *szemlélet* alakjában fogja fel; nem pedig mint *emberi érzéki tevékenységet, gyakorlatot:* nem szubjektíven.[22]

Ez a megállapítás igen jelentős annak a felfogásnak kiértékelése szempontjából, amelyet Csernisevszkij vallott az „újrateremtés"-ről. Csernisevszkij Feuerbachot követi abban, hogy a valóságot az „ember"-től elkülönült területként kezeli, olyan „tárgy"-ként, amelyet a művész az „ember" számára azért reprodukál, hogy az azt szemlélje. Marx viszont arra mutat rá, hogy az emberiség a valóság elválaszthatatlan része s tudatunk nem egyéb, mint a változó valóságban véghez vitt saját *gyakorlati tevékenységünk* tükröződése agyunkban. A művészet is a világ megváltoztatására irányuló gyakorlati tevékenység része. Távol attól, hogy egy örökké változatlan „Természet"

képét adná vissza az „ember" szemlélődése céljára, a művészet azt a szüntelen harcot tükrözi, amelyet az ember a természet erőinek leküzdésére folytat. S valóban, a művész ennek a harcnak élén jár, mert érzékenysége segítségével folytonosan olyan aspektusait fedezi fel a valóságnak, amelyekről embertársai még nem tudnak. Így a „szépség" nem örökkön ugyanaz, folyton változó szubsztanciáját a művésznek újra meg újra fel kell fedeznie és embertársainak tovább kell adnia. Ahogyan Marx mondja: „A műtárgy, mint minden más termék, *létrehoz* egy műértő és a szépséget élvezni képes közönséget".[23]

Feuerbach közelítési módjának egy másik gyengéjét, amit Csernisevszkij is oszt, Marx hatodik tézise határozza meg:

> Feuerbach a vallásos lényeget feloldja az emberi lényegben. De az ember lényege nem valami az egyes emberben lakozó elvontság. Az ember lényege a maga valóságában a társadalmi viszonyok összessége.
>
> Feuerbach, aki ennek a valóságos lényegnek a bírálatára nem tér ki, kénytelen elvonatkoztatni a történelem lefolyásától és a vallásos lelkületet önmagában megrögzíteni és elvont — *elszigetelt* — emberi egyént feltételezni.[24]

Csernisevszkij tanulmányában vannak részek, amelyek azt mutatják, hogy tudatában volt, mennyire nem adekvát fogalom az „ember" absztrakcióia: így rámutat arra, hogy a paraszt felfogása az életről és így a szépségről is különbözik az arisztokratáétól s hogy hasonló különbségek vannak az egyes történelmi korok ízléskategóriái között is. Marxra és Engelsre hárult az a feladat, hogy e különbségek teljes jelentőségét feltárják. Az „ember" elvont értelemben merő fikció. „Az ember lényege" kifejezésnek nem lehet más értelme, mint az emberek társadalmi viszonyai a természettel folytatott küzdelmükben. A tudat ezek-

nek a társadalmi viszonyoknak az emberek agyában való tükröződése.

A beszéd — mondja Marx — olyan régi, mint a tudat, a beszéd a gyakorlati, mások számára is létező, tehát a sajátmagam számára is létező, valóságos tudat, és a nyelv, miként a tudat, csak a más emberekkel való érintkezés szükségletéből, kényszerűségéből keletkezik... A tudat tehát már apriori társadalmi termék és és az marad, ameddig emberek egyáltalán léteznek.[25]

Nem a tudat határozza meg az életet, hanem az élet határozza meg a tudatot. Az első szemléleti módnál a kiindulási pont a tudat, mint élő egyén, a másodiknál — a valóságos életnek megfelelőnél — a valóságosan élő egyénekből, magukból indulunk ki és a tudatot csak mint ezek tudatát vizsgáljuk...[26]

Az erkölcs, vallás, metafizika és egyéb ideológia, valamint az ezeknek megfelelő tudatformák tehát nem tartják meg továbbra látszólagos önállóságukat. Nincs történetük, nincs fejlődésük, hanem az anyagi termelésüket és anyagi közlekedésüket kifejlesztő emberek e valóságukkal együtt gondolkodásukat és gondolkodásuk termékeit is megváltoztatják.[27]

Mindamellett csipetnyi igazság *van* Roger Frynak abban az állításában, hogy „semmi esetre sem helyes az a szokásos felfogás, hogy a művészet és az élet között közvetlen és döntő kapcsolat van" (még akkor is, ha az „életet" a szó széles értelmében és nem a kiválasztottak tudatosságának Fry-féle értelmében vesszük). De Fry felfogása teljesen mechanikus arra vonatkozóan, hogy mi ez a „közvetlen és döntő" kapcsolat. A Fábiánusoknál elmondott, „történelem és művészet vadul torz képéről" szóló első előadásában kimutatja, hogy a történelemben sok

olyan korszak volt, amelyben az élet „progresszív" volt, a művészet ellenben megállt, sőt hanyatlott — s viszont. Ez természetesen teljesen igaz, viszont, úgylátszik, Fry-nak sohasem tűnt fel az, hogy fordított viszony is lehet a „közvetlen és döntő összefüggés" következménye. S valóban, Marx és Engels már 1846-ban kimutatta, hogy a tudat (a művészetet is beleértve) és az élet közötti ellentmondás nemcsak lehetséges, hanem bizonyos körülmények között elkerülhetetlen. *A német ideológia*-ban kimutatják, hogy ez az ellentmondás jellemző a munkamegosztásra és a társadalomnak azzal járó osztálytagozódására, amely az anyagi termelőerők kialakulásának egy bizonyos fokán keletkezett:

A munkamegosztás igazi megosztás attól a pillanattól fogva lesz, mikor az anyagi és szellemi munka szétválik. Ettől a pillanattól kezdve a tudat valóban azzal *ámíthatja* magát, hogy valami más, mint a fennálló gyakorlat tudata, hogy valami valóságban létező, — ettől a pillanattól fogva a tudatnak módjában áll, hogy emancipálja magát a világtól és áttérjen a „tiszta" elmélet, teológia, filozófia, erkölcs, stb. kialakítására. De még ha ez az elmélet, teológia, filozófia, erkölcs, stb. ellentmondásba kerül is a fennálló viszonyokkal, ez is csak azáltal lehetséges, hogy a fennálló társadalmi viszonyok kerültek ellentmondásba a fennálló termelőerővel...

Továbbá:

A termelőerő, a társadalmi állapot és a tudat egymással ellentétbe kerülhet és kerül is, mert a *munkamegosztással* adva van annak lehetősége, sőt valósága, hogy a szellemi és anyagi tevékenység — hogy az élvezet és a munka, a termelés és a fogyasztás, más-más egyéneknek

jusson, annak lehetősége pedig, hogy ne kerüljenek ellenmondásba, csak abban van, hogy a munkamegosztás ismét megszűnik.[28]

Ugyanennek a munkának harmadik részében a szerzők világosabban kifejtik, hogyan hat a munkamegosztás és annak végső tagadása a művészetre:

> A művészi tehetség kizárólagos koncentrációja egyesekben és a nagy tömegnek ezzel összefüggő elnyomása a munkamegosztás következménye. Még ha bizonyos társadalmi viszonyok között minden ember kitűnő festő volna is, ez még egyáltalán nem zárná ki azt, hogy mindenki eredeti festő is lenne... A társadalom kommunista szervezeténél elesik a művész helyi és nemzeti korlátoltság alá való rendeltsége, amely tisztán a munkamegosztásból ered, és az egyénnek meghatározott művészet alá való rendeltsége, úgy hogy kizárólag festő, szobrász és így tovább, és már a név is eléggé kifejezi üzleti fejlődése korlátolt voltát és a munkamegosztástól való függőségét. Egy kommunista társadalomban nincsenek festők, hanem legfeljebb emberek, akik egyebek között festenek is.[29]

Marx és Engels úgy gondolta, hogy az ipari kapitalizmusnak minden formája, ahol a fizikai és szellemi munka közötti megosztás a legszélsőségesebb fokot érte el, a legellenségesebb a művészet iránt. Az ilyen fejlődést követő művészeti hanyatlás, amely annyira érezhető a tizenkilencedik században, egyrészt abban nyilvánult meg, hogy minden praktikus művészetből eltűnt a kézműipari ügyesség és szépség a cél érdekét szolgáló alkalmasság értelmében, másrészt abban, hogy a szépművészetek egyre inkább specializálódtak és egyre távolabb kerültek az élettől. Viszont ugyanakkor ezt a hanyatlást látványos fejlődés kísérte a termelés technikájában, ideértve a

művészeti termelést is. Erre az ellentmondásra Marx abban a pompás beszédében mutatott rá, amelyet 1856 áprilisában tartott a chartista „People's Paper" (A nép szabadságlevele) megjelenésének évfordulóján:

A 19. századot egy nagy tény jellemzi, melyet egyetlen párt sem vonhat kétségbe. Egyfelől az ipar és a tudomány olyan erőket keltett életre, aminőkről a történelemnek régebbi korszakaiban álmodni sem lehetett. Másfelől olyan hanyatlás jelei mutatkoznak, amellyel a római birodalom utolsó századának a történelem évlapjain feljegyzett szörnyűségei sem hasonlíthatók össze. Korunkban különösen szembeötlő, hogy a dolgok mintegy saját ellentétüket hordják méhükben. Látjuk, hogy a gép, amelynek csodatevő ereje az emberi munkát könnyebbé és termékenyebbé képes tenni — éhinséget és elsatnyulást idéz elő. A gazdagság újonnan feltárt forrásai valami végzetes varázslat következtében nélkülözések forrásaivá válnak. Az ipar győzelmeit, úgylátszik az erkölcsi értékek rovására vívják ki. Amilyen mértékben lesz úrrá az ember a természet felett, ugyanolyan mértékben esik az ember más emberek rabságába vagy válik saját aljasságának rabjává. Úgylátszik, még a tudomány tiszta fénye sem ragyoghat másként, mint a tudatlanság sötét hátterén. Minden felfedezésnek, minden haladásnak eredménye nyilván az, hogy az anyagi erők szellemi létre tesznek szert, az emberi élet viszont az anyagi erő színvonalára süllyed. És az ellentét egyfelől a mai ipar és tudomány, másfelől a nyomor és bomlás között, ez az ellentét korunk termelési erői és termelési viszonyai között: kézzelfogható, uralkodó és vitathatatlan tény. Egyes pártok sopánkodnak ezen; mások szeretnének megszabadulni a technika korszerű vív-

mányaitól, csakhogy így egyúttal megszabaduljanak korunk konfliktusaitól; vannak, akik azt képzelik hogy az iparnak ilyen nyilvánvaló haladását okvetlenül ugyanolyan kétségtelen visszaesésnek kell követnie a politikában. Hagyján! Mi, a magunk részéről, ebben tévedhetetlenül felismerjük annak a törvénynek bélyegét, amely állandóan érezteti hatását ezekben az ellentmondásokban. Mi tudjuk, hogy a társadalom új erőinek irányításához az szükséges, hogy ezeket az új erőket új emberek hódítsák meg, és ezek az új emberek — a munkások.[29/a]

Ezekből az idézetekből világos, hogy az a magyarázat, amelyet Marx a művészet és élet átmeneti elidegenüléséről ad, semmiben sem azonos Hegelnek a művészet gyógyíthatatlan hanyatlásáról szóló elméletével, mert Marx rámutatott arra, hogy azok a tényezők, amelyek a művészet átmeneti hanyatlására vezetnek, ugyanakkor megteremtik a művészet újjászületéséhez szükséges feltételeket, mihelyt az emberek megszabadították magukat a „más emberektől való rabszolgafüggéstől, vagy a maguk gyalázatától."

De az a tény, hogy Marx az „ember" absztrakcióját az ember konkrét, történetileg megszabott és állandóan változó viszonyaiban oldotta fel és módszere, amellyel a tudat minden formáját e viszonyok vonatkozásaiban fejezte ki, a tudományos művészettörténetnek azokat az alapjait is megteremtette, amelyek többre törekszenek, mint folyton változó formái puszta *leírására*. Miként Marx a tizenkilencedik század művészetének jellemző irányát — azt, amely a mai formalizmusban éri el tetőpontját — a tizenkilencedik század ellentmondásaival tudta megmagyarázni, úgy a történelmi materializmus meg tudja valósítani azt, amit Fry mechanikus művészeti koncepciója sohasem tudott elérni: fel tudta tárni a stílusok teljes, bonyolult történetének társadalmi gyökereit.

Csernisevszkij mély bepillantásának egyik bizonyítéka, hogy közelítési módjának minden hibája ellenére rájött arra, hogy a paraszt felfogása a szépségről *miért* különbözik az udvaroncétól. Minthogy a paraszt munka nélkül nem élhet, mondja Csernisevszkij, „a falu szépének nem lehet kis keze és kis lába... és a népdalok nem szólnak ilyen jellegekről... A népdalokban a szépség leírása egyetlen olyan sajátságot sem mutat, amely nem a virágzó egészség és kiegyensúlyozott testi erő jele volna; ezek pedig olyan élet következményei, amelyben bőséges az állandó, kemény, bár nem túlhajtott munka." Viszont éppen azok a tulajdonságok, amelyek a munkára való alkalmasság jelei: a pirospozsgás szín, az izmos termet, az erős kéz azok a vonások, amelyeket a henyélő és a munkát megvető kifinomult ember „közönséges" vonásokként ismer. Ezek helyett a városi divathölgy sóvárgó sápadtságát, törékeny termetét, kényeskedő túlzásait csodálja; annak a hölgynek a tulajdonságait, akinek ősei nemzedékeken át úgy éltek, hogy nem nyúltak munkához. Így a paraszt és a nemesember szépségideálját a termelési processzusban elfoglalt megfelelő helyzetük és a „jó életről" vallott megfelelő felfogásuk dönti el. Ami emberi szépségeszményeikre érvényes, művészi érzésükre, ízlésükre is egyaránt igaz. A különböző osztályok esztétikai mértékei azért különbözők, mert életkörülményeik különbözők, és annak a művésznek, aki tetszést akar aratni közönsége előtt, e mértékek egyikéhez vagy másikához alkalmazkodnia kell. Ugyanez érvényes a történelem különböző szakaira: az életkörülmények különbözősége, a művészet mértékének megfelelő különbözőségében tükröződik.

Ennek fontos következményei vannak a művészet kritikai értékelésében. Míg az udvaronc a parasztművészetet, mint durvát és közönségest megveti (hacsak persze a „naiv" művészetnek nem modern csodálója), a paraszt a maga részéről nem kevésbbé

veti meg a raffinált művészetet. Amikor valamely osztály tagja saját értékelési mértékét más osztály vagy kor termékére alkalmazza, nem tesz egyebet, mint saját szubjektív osztály- és időmeghatározta tetszésének ad kifejezést. Az adott műnek csak akkor tud igazságot szolgáltatni, ha ő maga *is* megpróbál a mű *saját* mértékével mérni.

De ha igaz az, hogy minden művészetet a maga saját *relatív*, osztály- és időmeghatározta mértékével kell mérni, vajjon nem következik-e szükségképpen, hogy nincs olyan *abszolut* objektíve kötelező értékmérő, amelyet annak rendje és módja szerint ezekhez a különböző relatív mértékekhez lehetne alkalmazni?

Továbbá, ha minden művészet egy adott osztály és kor mértékét fejezi ki, vajjon az következik-e ebből, hogy a művész elkerülhetetlenül és mereven kötve van egy bizonyos osztály és kor mértékéhez? Igaza van-e Plechánovnak, amikor a következőket mondja: „Az almafának almát, a körtefának körtét kell teremnie... Egy dekadens kor művészetének dekadensnek *kell* lennie; ez elkerülhetetlen és haszontalan volna ezen felháborodni?"[30]

Felesleges hangsúlyoznunk, hogy ezek a kérdések döntő fontosságúak minden mai művész számára és különösen azok számára, akik a nép érdekeinek és törekvéseinek a kifejezésére törnek.

Taine 1865-ben az esztétikai relativizmus álláspontját a következőkben fejtette ki:

Az új módszer, amelyet én megpróbálok követni és amely minden morális tudományban most utat kezd találni, abban áll, hogy minden emberi alkotást és különösen műalkotást úgy szemlél, mint olyan tényt és jelenséget, amelynek lényege az, hogy megjelöli a jellegzetes tulajdonságokat és kikeresi az okokat — semmi egyéb. Ezek szerint a tudomány nem ítél el és nem néz el, csupán rámutat a dolgokra és magyaráz. Nem mondja azt, ítéld el a németalföldi művészetet, mert közönséges és csupán az olasz művészetet csodáld. Azt sem mondja, nézd le a gót művészetet, mert beteges, csak a görög művészetet csodáld. Mindenkinek szabad választást ad arra, hogy a saját ízlését kövesse, hogy azt részesítse előnyben ami a maga vérmérsékletének megfelel és azt tanulmányozza különösebb figyelemmel, ami a saját szelleme fejlődésének kellemesebb. Magát a művészetet illetően minden formával és iskolával egyaránt rokonszenvez, még azokkal is, amelyekkel látszatra élesen ellentétben áll; ezeket úgy tekinti, mint az emberi szellem más irányú megnyilvánulásait.[31]

Plechánov megegyezik Taine-nel abban, hogy különböző korok és különböző stílusok művészetének viszonylagos érdemeit nem lehet összehasonlítani. De, hogy Marx ellentétes nézetet vallott, nyilvánvaló a művészetnek a kapitalizmus alatt bekövekezett hanyatlására vonatkozó megjegyzéseiből. (Ezek olyan korra vonatkoznak, amely stílusok egész sorát hozta létre.)

A relativista magatartás nyilván egy fel nem oldott ellentmondást tartalmaz. Bármily „objektívnek" igyekszik a történész mutatkozni művészi stílusok megközelítésében, csaknem kivétel nélkül elárulja a maga előítéleteit azoknak az iskoláknak, vagy műveknek a kiválasztásában, amelyeket részletesen tanulmányoz; és figyelemreméltó, hogy ez a historikus választás mennyire egyezik a legutóbbi 80 esztendő elismert esztétáinak választásával. Az 1910-es és 20-as években mind a történészek, mind az esztéták „felfedeztek" olyan korokat, amelyeket viktoriánus elődeik elhanyagoltak (pl. a 16. sz. modorossága, vagy a primitív művészet); egyikük sem mutatott nagy érdeklődést a népi művészet iránt amióta csak a raffinált közönség, amely számára írtak, elvesztette a népművészet demokratikus jelentősége iránti érdeklődést.[32]

De míg a történészek tudományos érvényességet követelnek a más korokra vonatkozó analíziseik relatív mértékei számára, ritkán határozzák meg a maguk idejének és osztályának azt a mértékét, amely tárgyválasztásukat megszabta; valóban, ha megkérdik őket, általában tagadják, hogy saját szubjektív ízlésüknek és ezért koruk felfogásának bármi tudományos alapja volna. Így azt a problémát mellőzik, amely a művész és közönsége számára a legfőbb jelentőségű. Arra a kérdésre: mi a jó művészet? Ezt felelik: ez az, amit a viktoriánus középosztály gondolt jó művészetnek, emezt a feudális úr tartotta annak, amazt az athéni polgár. De nincs olyan objektív ok, amelynél

fogva az egyiket a másiknál különbnek kell tartani. Igaz, mi magunk az egyik kort jobban kedveljük, mint a másikat, de ez pusztán a mi magunk szubjektív ízlése, vagy osztályérdekeink következménye s választásunkat esztétikai fogalmakban nem tudjuk igazolni.

Így a művészet tanulmányozása a különböző stílusok történeti eredete megmagyarázásának céljára egyszerűsödik le, részben a társadalmi rendszerre vonatkozó fogalmakkal, részben olyan tökéletlen fogalmakkal, mint „korszellem". De elkerülik a tulajdonképpeni esztétikai problémát, az érték problémáját.

Ez elkerülhetetlen volt mindaddig, amíg alapvetően fontos volt objektív történeti közelítési módot szembeállítani az idealisták szubjektív interpretációjával: olyan írók, mint Plechánov és Mehring ezért hangsúlyozták a marxista gondolat történeti alapját. Viszont tagadhatatlan, hogy az idealista reakció, mint minden más vonalon, itt is erőre kapott a jelen század elejétől kezdve s ezt részben az idézte elő, hogy a történeti közelítési mód sekélyes torzításokon ment át a szociológiai relativisták és a marxizmus más vulgarizátorai kezében.

Ezek a torzítások a legélesebben azokból a válaszokból tűnnek ki, amelyeket a második és kapcsolatos kérdésre kapunk: mily mértékben köti a művészt osztálya és kora értékelési rendszere? Azok az írók, akik a relativista álláspontot képviselik, hajlamosak azt állítani, hogy a művész elválaszthatatlanul osztályához van kötve. Ezért a „marxista" műtörténész feladatát valami detektív-história-félére redukálják le, amelyben a mult minden nagy művészének osztályvonatkozásait kell „kimutatni". Magatartásuk abban a hibás nézetben sűrűsödik össze, hogy a művészet a multban mindíg kizsákmányoló osztálvok művészete volt s így a szocializmus előrehaladásával a klasszikusok egyre inkább kegyvesztettek lesznek. Az a példátlan és egyre növekvő igény, amely a Szovjetunió-

ban jelentkezik a klasszikusok iránt, s az a vita, amely ott 1935-ben[33] az esztétika kérdéseiről lefolyt, leleplezte ezt a tévedést. De még mindig él abban, az angol művészek által erősen tartott nézetben, hogy nálunk mit sem lehet tenni a művészetben uralkodó kaotikus állapotok ellen, mert hiszen „dekadens kor művészete *szükségképpen* dekadens" s hogy a Szovjetunió szocialista művészete mit sem jelenthet számunkra.

Magának Marxnak nézetei félreérthetetlenek arról a viszonyról, amely a művészeket és ideológusokat osztályukhoz köti.

> Nem szabad azt képzelni — írja, — hogy a kispolgárság elméleti képviselői „valamennyien shopkeeperek (szatócsok) vagy hogy ezekért lelkesednek. Műveltségük és egyéni helyzetük tekintetében úgy különböznek ezektől, mint ég a földtől. Ami őket a kispolgárság képviselőjévé teszi, az az, hogy gondolkodásukban nem jutnak tovább azoknál a korlátoknál, amelyeknél a kispolgár nem jut tovább az életben, hogy ennek folytán ugyanazokra a feladatokra és megoldásokra hajtja őket az elmélet, ahová a kispolgárt az anyagi érdek s a társadalmi helyzet hajtja. Általában ez egy osztály *politikai* és *irodalmi* képviselőinek viszonya ahhoz az osztályhoz, amelyet képviselnek.[34]

így a marxizmus torzítása azt állítani, hogy a művész munkájának tartalmát mereven meghatározza saját gazdasági és társadalmi helyzete. A művész egy sajátos világképet örököl, mert az annak az osztálynak a gyakorlati magatartását tükrözi, amelybe beleszületett; ha ez azonos azzal az osztállyal is, amely a művészt támogatja, a művész rendszerint meg is elégszik ezzel a világképpel és műveiben is azt fejezi ki. De bizonyos feltételek között olyan magatartást *vehet* fel, amely ellenkezik osztálya érdekeivel s bizo-

nyos esetekben, ha művészi integritását meg akarja őrizni, így is *kell* cselekednie.

A tudat, beleértve a művészetet is, ezért nem az egyén saját, elszigetelten szemlélt helyzetének automatikus reflexe, hanem társadalmi viszonyai egészének tükröződése agyában, azaz tudományos és művészi munkájában is.

> A munkástömegek öntudata nem válhat igazi osztályöntudattá, ha a munkások nem tanulják meg, hogy konkrét és amellett feltétlenül időszerű (aktuális) politikai tényeken és eseményeken keresztül figyeljék a többi társadalmi osztály *mindegyikét*, ezek szellemi, erkölcsi és politikai életének *minden* megnyilvánulásában; — ha nem tanulják meg, hogyan kell a lakosság *valamennyi* osztálya, rétege és csoportja életének és tevékenységének *minden* oldalára kiterjedő materialista elemzést és értékelést a gyakorlatban alkalmazni. Aki a munkásosztály figyelmét, megfigyelőképességét és öntudatát kizárólag, vagy akárcsak főleg a munkásosztályra magára irányítja, az nem szociáldemokrata, mert a munkásosztály önmegismerése elválaszthatatlanul összve van kötve a modern társadalom *összes* osztályai közötti kölcsönös viszonynak... teljesen világos képzeteivel.[35]

Ezt a Lenin által 1902-ben kifejezett gondolatot Marx már 1846-ban alkalmazta a művészet interpretációjára:

> Ha összehasonlítja Raffaelt Leonardo de Vincivel és Tiziannal, akkor láthatja, hogy az első műalkotásainak mennyire Róma akkori, firenzei befolyás alatt kifejlődött virágzása, a másodiknak a firenzei állapotok és később a harmadiknak Velence egészen másfajta fejlődése volt az alapja. Raffaelre, mint minden más művészre

a művészet technikai vívmányai hatottak, amelyeket előtte értek el a társadalom szervezése és a munka megosztása által az ő városában és végül a munkamegosztás által mindazon országok között, amelyekkel az ő városának forgalma volt.[36]

Más szóval a művész munkáját meghatározó viszonyok összessége azonos kiterjedésű a maga társadalma gyakorlati kapcsolataival. Így Dvoráknak kétségtelenül igaza volt, amikor tudatosan szembehelyezkedve a művészet „szociológiai" interpretálóinak szűk, mechanikus közelítési módjával, azt állította, hogy a nagy művész, bármely országból származzék is, mindig lépést tart kora leghaladottabb szellemi (tehát vallási, filozófiai, tudományos, esztétikai) áramlataival.[37] Nyilván helytelen tehát — mondjuk — Bruegel művészetét tisztán a flamand hagyomány fogalmaiban interpretálni. Műve éppen azért vált népe nagy politikai és szellemi szabadságharcának tükrévé, mert kitűnően ismerte mind olasz, spanyol, francia, német, angol kortársainak kimagasló intellektuális alkotásait, mind pedig a maga otthoni örökségét. De nem oszthatjuk Dvorák és követőinek nézetét abban, hogy egy kor szellemi irányzatait elválasztják annak anyagi alapjától; ezért nem mulaszthatjuk el, hogy kellő fontosságot ne tulajdonítsunk annak a hatalmas befolyásnak, amelyet az új világ felfedezése és Európa kapcsolatainak azt követő kiterjedése Bruegel valóságábrázolására gyakorolt. Ma azoknak a társadalmi viszonyoknak összessége, amely minden művész szemléletét és művét befolyásolja, az egész világra kiterjed; és az a tény, hogy a föld felületének egyhatod részén a társadalmi viszonyoknak egészen új típusa teremtődött meg, szükségképpen — akár közvetve, akár közvetlenül — ma ebben az országban is minden művész munkájára a legmélyebb hatással van.

Ebben a megvilágításban az az állítás, hogy

„hanyatló kor művészete csak hanyatló lehet" az igazság fatális eltorzítása. A történelem nem ismer olyan hanyatló kort, amely egyúttal ne volna a fejlődés kora is. Mialatt a régi formák hanyatlanak, az új társadalom megszületésének feltételei érlelődnek. Így egy kornak „hanyatló" korként való megjelölése csupán annyit jelenthet, hogy a hanyatlóban lévő erők még mindig túlsúlyban vannak a növekedő, és az előbbieket az adott pillanatban majd helyettesítő erők felett. Igaz, hogy mindaddig, amíg a hanyatló erők túlsúlyban vannak, hanyatlásuk mint *uralkodó* művészeti tendencia fog jelentkezni (s ha ezek az erők ellenségesek a művészet iránt, mint például a kapitalista társadalomban, a hanyatlást az élettől való fokozódó eltávolodás jellemzi); viszont az uralkodó irányzat sohasem az egyetlen irányzat egy „hanyatló korban" és sohasem a legjelentősebb irányzat. Egy hanyatló korban a legjelentősebb művészet éppenúgy ellentétben áll a hanyatló művészeti irány uralkodó tendenciájával, mint ahogy a fejlődés erői ellentétben állnak a hanyatlás még mindig uralkodó erőivel az élet minden más területén.

> Ezért — írja Marx — az emberiség csak olyan feladatokat tűz maga elé, amelyeket meg is tud oldani, mert jobban szemügyre véve mindig azt látjuk, hogy valamely feladat mindig csak ott merül fel, ahol megoldásának feltételei már megvannak vagy legalább is keletkezőfélben vannak.[38]

S Sztálin hozzáteszi:

> Új társadalmi eszmék és elméletek éppen azért jöttek létre, mert a társadalomnak szüksége van rájuk, mert azok szervező, mozgósító és átalakító munkája nélkül a társadalom anyagi életének fejlődése során megérett feladatok megoldása *lehetetlen*.[39]

„Az elmélet nyomban anyagi erővé válik, mihelyt a tömegek megragadják" s ez akkor következik be, ha „a dolgok gyökeréig hatol." [40]

A művésznek is a dolgok gyökeréig kell hatolnia, ha az a célja, hogy egy hanyatló kor dekadenciáját tükröztesse:

> Feltalálni annyit tesz, — írja Gorkij — mint adott valóság teljességéből kivonni annak lényeges eszméjét s azt költői képben megtestesíteni — ezen az úton jutottunk el a realizmushoz. De ha az adott valóságból így kivont eszméhez... hozzáadjuk a vágyott lehetőséget s a képet így kiegészítjük, eljutunk ahhoz a romanticizmushoz, amely rendkívül jótékony abban az értelemben, hogy alkalmas belőlünk a valóság iránti forradalmi magatartás kiváltására, az ilyen magatartás változtatja meg a világot gyakorlati értelemben.[41]

Mint Lunacsarszkij kimutatta, Plechánov azért fogadta el az esztétikai relativizmus álláspontját, mert a történelmi materializmust főként a világ *interpretálására* szolgáló tudományos módszernek tekintette. Azzal, hogy Lenin a marxizmus jelentőségét abban látta, hogy az *vezérfonal a gyakorlathoz*, feloldotta azt az ellentmondást, amely Plechánov magyarázatába csúszott be.

Az esztétikai mérték a művész számára is vezérfonal a gyakorlathoz, nem pedig a mult szemléletére szolgáló semleges nézőpont. A mérték, amelyet elfogad *relatív*, mert meghatározzák kora és osztálya körülményei. De vajjon lehetetlen olyan mértéket elképzelni, amely bár relatív, *objektíve* is érvényes?

Lenin a következőket írja (A dialektika kérdéséhez):

> A szubjektivizmus (szkepticizmus és szofisztika stb.) a dialektikától egyebek közt abban is eltér, hogy az (objektív) dialektikában a viszonylagos és az abszolút közti különbség is viszonylagos (relatív). A szubjektivizmus és a szofisztika számára a viszonylagos csak viszonylagos és kizárja az abszolútot.[42]

Ezt az elvet az ismeretelméletre alkalmazva Lenin megállapítja, hogy a lét, beleértve a társadalmi

létet is, feltétel nélküli, abszolút és megvizsgálja azt, hogy a tudomány által felfedezett és a gyakorlatban igazolt viszonylagos igazságok milyen viszonyban vannak ezzel a feltétel nélküli, abszolút igazsággal.

A jelenkori materializmus, vagyis a marxizmus szempontjából történelmi feltételektől függnek azok a határok, ameddig ismereteink az objektív abszolút igazságot megközelítik, de feltétlen ennek az igazságnak létezése, feltétlen az, hogy közeledünk hozzá. Történelmi feltételektől függnek a kép körvonalai, de feltétlen az, hogy ez a kép az objektíven létező modellt ábrázolja. Történelmi feltételektől függ az, hogy mikor és minő körülmények közt jutottunk el a dolgok lényegének megismerésében odáig, hogy a kőszénkátrányban felfedeztük az alizarint, vagy az atómban az elektronokat, de feltétlen az, hogy a „feltétlenül objektív megismerés" minden ilyen felfedezéssel egy lépést tesz előre. Szóval történelmi feltételektől függ minden ideológia, de feltétlen az, hogy minden tudományos ideológiának (eltérően például a vallásos ideológiától) objektív igazság, abszolút természet felel meg.[43]

És Lenin hozzáteszi:

Az emberi gondolkodás tehát természeténél fogva fel tudja tárni és fel is tárja előttünk az abszolút igazságot, mely viszonylagos igazságok összegéből tevődik össze. A tudomány minden egyes fejlődési foka az abszolút igazság ez összegéhez új szemecskéket ad hozzá, de minden egyes tudományos tétel igazságának határai viszonylagosak, mert a tudás további fejlődése hol kitágítja, hol szűkíti őket.[44]

Ez Lenin felfogása a relatív és abszolút igazságnak a valóság *tudományos* tükröztetésére vonatko-

zóan. Alkalmazható-e ugyanúgy a *művészi* tükröztetésre?

Világos, hogy a művészet a tudománytól néhány igen fontos szempontból különbözik. Lenin rámutat arra, hogy a gyakorlat által igazolt minden tudományos felfedezésnek objektív igazság felel meg, amelynek természete abszolút; nem minden műalkotással hasonló az eset. Vannak műalkotások, sőt művészi stílusok egész értékrendszerükkel együtt, amelyek többé-kevésbbé elszakadtak az objektív igazságtól és inkább az emberiség vallásos, vagy idealista álmait tükrözik, semmint az igazság felkutatására folytatott tudományos munkát. Mindamellett az a mérték, ahogyan a műalkotás objektív igazságot tükröz (és az objektív igazságról alkotott felfogásunkban annak jövőbe való vetülése, vagyis a történelem által az emberiségre kirótt feladatnak is benne kell lennie) kétségtelenül objektív, abszolút értékelést tesz lehetővé, amelyet a tapasztalattal igazolni lehet s amelyet nemcsak egyes műalkotások, hanem különböző relatív mértékek kiértékelésére is lehet használni.

Másrészt a művészet a tudománytól ott is különbözik, ahol a valóságot tükrözi mind a tükrözés módjában, mind pedig abban a módban ahogyan az igazság egyes relatív tükröződései az abszolútnak mind szorosabb és egyre fokozódó megközelítésére egyesülnek. A tudományos ismeret konkrét, kísérletileg igazolt felfedezések összességéből áll, amelyeket egy adott időben összegyüjtöttek s amelyeket a tudományelmélet igyekszik egy többé-kevésbbé összefüggő világképben összefogni. A felfedezés további haladásával ez az általános kép előbb-utóbb megsérül s igen sok korábban megállapított tény teljesen új jelentést kap. Másszóval: ahogyan a tudomány halad, elméletei sorozatosan elavulnak, azok konkrét magvát pedig az igazság egyre kiterjedő megközelítése szívja fel.

Más a helyzet a művészettel. A műalkotás oszthatatlan egység és mint egész él tovább, bár igaz,

hogy különböző dolgokat jelenthet azok számára, akik különböző korokban csodálják. De ihlető ereje minden időben képzelő ereje egységében van. De nem is sérül meg a művészet további fejlődésével. Igazi jelentőségét az emberek talán hosszú ideig nem látják, de ha valóban nagy alkotás (vagy csupán másolata egy elveszett nagy műnek), szépségét előbb vagy utóbb újrafelfedezik. A művészettörténet tele van ilyen „újjászületési" esetekkel, az ízlés ilyen dialektikus ugrásaival, amikor hosszú ideig elhanyagolt, a messzi multból fennmaradt művek egyszerre hatalmas befolyásra tesznek szert az esztétikai életben.

A művészetnek ez a különleges sajátsága, amely minden egyes művet mint egységet tesz jelentőssé, más úton is bemutatható. Míg a tudományban erőpocsékolás és — fájdalom — a tudomány mai kaotikus állapotában túlságosan gyakori erőpocsékolás az, ha több tudós ugyanazon a felfedezésen dolgozik, addig több művész egyidejű, vagy szukcesszív munkája ugyanazon a témán egészen más eredményekre vezet, olyanokra, amelyek mindegyike gazdagabbá teszi az emberiséget. Így az a kumulatív közelítés, amellyel a tudomány jut el az objektív igazsághoz, minőségileg különbözik a valóságnak a művészet által adott kumulatív tükrözésétől. Az előbbi intellektuális általánosítás, amely egyre inkább kiterjed és változik aszerint, ahogyan a felfedezésekben tett előrehaladás „új szemeket ad hozzá az abszolút igazság összességéhez", az utóbbi a valóság képzeletbeli tükröződése végtelen sokféleségében, amely, mint maga a valóság, egyes *képei* közrejátszásával alakul ki.

Így jutunk vissza Csernisevszkij koncepciójához, amely szerint a művészi kép a részleges és általános egysége s ennek a felfogásnak a fényénél kell megvizsgálnunk azt, hogy mit jelent a lenini relatív és abszolút igazság az esztétikai érték problémája számára.

Szem előtt tartva Leninnek azt a megállapítását,

hogy „a dialektika számára a viszonylagosban is van valami abszolút", lássuk most már az ő magyarázatát arra, hogy az egyes és általános egysége miként állhat fenn. Egy oly egyszerű mondatban is, mint *„a fa levelei zöldek"* benne van az, hogy *„az egyes — általános"*:

> Tehát — írja Lenin — az ellentétek (az egyes — ellentéte az általánosnak) azonosak: az egyes nem létezik máskép, mint abban a kapcsolatban amely az általánoshoz vezet. Az általános csak az egyesben, az egyesen keresztül létezik. Minden egyes (így vagy amúgy) általános. Minden általános — részecskéje, vagy oldala, vagy lényege az egyesnek. Minden általános csak körülbelül fogja át az összes egyes tárgyakat. Minden egyes nem-teljesen tartozik bele az általánosba stb., stb. Minden egyes az átmenetek ezreivel kapcsolódik másfajtájú egyesekhez (dolgokhoz, jelenségekhez, folyamatokhoz) stb. *Már itt* megvannak a *szükségszerűség* fogalmának, a természetben meglévő objektív kapcsolatoknak stb. elemei, csírái. Már itt megvan a véletlen és a szükségszerű, a jelenség és a lényeg, mert amikor azt mondják: Iván — ember, Zsucska — kutya, *ez* falevél stb., akkor egy csomó ismertető jelet, mint *véletlent, félredobunk*, elválasztjuk a lényegest a megjelenőtől és egyiket a másikkal szembeállítjuk.[45]

Így a valóságnak a művészi képben tükrözött egyes részecskéje „szálak és átmenetek ezreivel" kapcsolódik minden más egyeshez és „a természetben meglévő objektív kapcsolat szükségszerűségévé" válik. De Lenin a következőre is rámutat:

> Az ellentétek egysége (összeesése, azonossága, egyenhatása) feltételes, ideiglenes, átmeneti, viszonylagos. Az egymást kölcsönösen ki-

záró ellentétek harca abszolút, mint ahogy abszolút a fejlődés, a mozgás.[46]

Ezért Csernisevszkijnek a műalkotásról vallott felfogását, amely szerint a műalkotás az egyes és általános egysége, amelynek jelentősége arányos a valóságot tükröző átfogó erővel és igazsággal, még a következőképpen egészíthetjük ki:

1. Valamely műalkotás azért kielégítő, mert abban a művész az ellentéteknek azt a múló, feltételes és *relatív* egységét rögzítette le, amelyben az egyes azonos az általánossal. De a műalkotás csak akkor jelentős, ha az ellentéteknek ebben a *relatív egységében* benne van s belőle tükröződik ugyanazoknak az egymást kölcsönösen kizáró ellentéteknek a *harca* is, ami *abszolút*, mint a mozgás, fejlődés és élet. Így a műalkotásnak, ugyanakkor, amikor kielégít, ösztönzést is kell adnia. Ugyanakkor, amikor feltárja az ellentétek egységét, rá kell mutatnia arra is, hogy ez az egység átmeneti, csupán relatív természetű, s ezzel a szemlélőt arra a szüntelen harcra kell ösztönöznie, amely a nagyobb, mélyebb és még átfogóbb egységhez való eljutásért folyik. Az a műalkotás, amely elkábítja a teremtő erőket, elbódítja és eltéríti az embert az életküzdelemtől, feltétlenül rossz.

2. Bizonyos értelemben igaz, hogy minden műalkotás a valóság valamely aspektusát tárja fel, hiszen az illúziók, álmok és misztifikációk is létünk részei. Ám az olyan munka, amely *csak* illúziókat és misztifikációkat tükröz, nyilván csekélyebb jelentőségű, mint az a műalkotás, amely a tudományos felfedezéshez hasonlít abban, hogy objektív igazságnak felel meg. Az előbbi kép pusztán *relatív* az utóbbi *relatív igazság, amelyben benne van „egy szemecske az abszolútból."* Az előbbi jelentősége múlandó, megszűnik ihletni, mihelyt az emberek megszűnnek hinni abban az illúzióban, amelyet tükröz. Az utóbbi mindaddig megtartja jelentőségét, amíg a benne kifejezett

objektív igazság fontos marad a társadalom számára. Az előbbi jelentősége nem terjed túl a tudat (és ezúttal hamis tudat) területén, az utóbbi a tudatot „az átmenetek ezreivel" kapcsolja az objektív valósághoz.

3. A marxista elmélet kettős mértéket alkalmaz a művészi értékelésre; az adott művet először saját *relatív* mértékének fogalmaival értékeli, ezeket meghatározza a kor és az osztály, amelynek szemléletét kifejezi; ugyanakkor azonban az *abszolút* próbát is alkalmazza, amennyiben megvizsgálja, vajjon a mű relatív értékében benne van-e az objektív igazság magva.

Hogy ez a kettős mérték hogyan működik, kiviláglik akkor, ha néhány, ebben a tanulmányban említett művészre alkalmazzuk. Azok a költemények, amelyekben Tennyson a viktoriánusokat „a napi élet fojtó gondjaiból" és „bölcseletük zavaráról" „a lét egy egészen új területére, egy nyugodt helyre" vezette, tökéletes versek, ha azokat a viktoriánus középosztálybeli ízlés relatív mértékével mérjük. Ennek az értékelésnek zsinórmértékével mérve sokkal jobbak, mint azoknak a költeményeknek legtöbbje, amelyeket kevésbbé neves kortársai írtak a Viktória-korabeli emlékkönyvekbe és évkönyvekbe. Ezek azonban többé semmit sem jelentenek számunkra, ellenkezőleg, mint a viktoriánus képmutatás tökéletes kifejezői, ellenszenvet váltanak ki belőlünk. Az objektív igazság mértékével mérve feltétlenül rosszak, mert kikerülik azokat a kérdéseket, amelyek elé az élet állította a költőt.

Ez azonban nem áll Tennysonnak azokra a költeményeire, amelyekben a költő érzelmei áttörik a tettetett nyugalom felszínét. Saját relatív mértékükkel mérve ezek a költemények éppoly tökéleteseknek látszanak számunkra, mint az előző típus (noha a korabeli kritika gondos tanulmányozása azt is kideríti esetleg, hogy maguk a viktoriánusok korántsem vol-

tak mindíg ezen a véleményen). Viszont ezek a versek ma is megmozgatnak bennünket, mert az azokban összesűrűsödő gyötrő félelem és tanácstalanság őszinte, bár kissé zavaros tükröződése a Tennyson többi költeményében nem lelhető realitásoknak.

Így Tennyson költeményei két főcsoportra oszlanak. Mindkét csoport a viktoriánus középosztály relatív mértékét adja vissza, mindkettő tökéletes ebben a mértékben. De az első csoport jelentősége merőben viszonylagos, feltételes és mulandó — valóban annyira mulandó, hogy már el is felejtődött (csak éppen a történész számára nem); viszont a második csoport jelentősége tovább él azért, mert e költemények viszonylagos értékében van valami az objektív valóság lényegéből, van bennük egy szemernyi abszolút.

Az értékelésnek az a relatív mértéke, amelyre Tennyson költeményei a példa, csak egyike volt azoknak a mértékeknek, amelyek ugyanabban az időben léteztek. Hogy Tennyson maga mit gondolt e mértékek egyikéről, jól látható azokból a sorokból, amelyeket Harold Nicolson mentett ki az Összegyüjtött Munkák feledéséből:

Szerzők — író, költő, tudós, a szereped áll eléd:
A művészet színével fesd a természet szégyenét,
Tépd a fivér büneit fel, bontsd csupaszra vágyadat;
Le a titkokkal! Nincs tekintély! — csak rajta, pőrén
[álljanak.
Latrinák levével tápláld az ifjuság rózsáját;
Nehogy folyam tisztán folyjon, a forrásba önts trá-
[gyát.
Kavard Zola teknejében, forrjon a lányképzelet, —
Tovább! Tovább! vissza! most le, nyisd ki a mély-
[ségeket.

Tennyson esztétikai mértéke azért különbözött Zoláétól, éppenúgy mint Balzacétől, vagy Scsedrinétől, mert ez utóbbi írók elméleti magatartása a tizenkilencedik század társadalma sokkal haladottabb osz-

tályainak és rétegeinek az életben elfoglalt gyakorlati magatartását tükrözte. Ezért relatív értékskáláik nem férnek össze Tennysonéival s egy következetes relativistának be kellene vallani, hogy képtelen műveik érdemeit összehasonlítani. Mindamellett a *Comédie Humaine*-t, a *Golovljov Család*-ot, vagy akár a *Rougon — Macquart* ciklust habozás nélkül sokkal magasabb esztétikai értékűnek tartjuk, mint Tennyson legjobb verseit s ez azért van, mert Balzac, Scsedrin és Zola művei az objektív igazságot sokkal mélyebben adják vissza, mint Tennyson töredékes és nem átfogó engedményei.

Más kor és más anyag vizsgálatával is hasonló eredményekhez jutunk. Hasonlítsuk össze Tennysont Hogarth-tal. Hogarth is jelentősebb, az objektív igazság abszolút mértékével mérve műve jobb művészet, mint Tennysoné, vagy mondjuk Millais-é, hogy egy olyan korabeli festőt vegyünk, kinek nézetei hasonlítottak az udvari költő nézeteihez. Ám érdekes megjegyeznünk, hogy Hogarth Fry útálatának is kedvelt tárgya volt. A „tiszta forma" idealista szempontjából — a burzsoá dekadenciának abból a relatív szempontjából, amelyet ő abszolútnak vett — Fry képtelen volt értékelni azt a relatív mértéket, amely Hogarth művészetében van: a hűséget és erőt, amelylyel Hogarth képei az angol nép nagy tömegeinek a szemléletét tükrözik a Walpole éra alatt. Még kevésbbé volt Fry képes az ebben a relatív mértékben rejlő objektív igazságot felismerni. De Fry-t leginkább az dühítette, hogy „Hogarth felületes józansággal és megrögzött filiszterségével" (!) hátat fordított „a művelt világnak és metszeteivel egy kevésbbé bonyolultan finnyás közönséghez fordult", noha tudta, „hogy ezeket csakis olyan művészet vonzza, amely egy történetet meglehetősen durva közvetlenséggel mond el." Ezért Fry nézete az, hogy „Hogarth befolyása a brit művésztre általában rossz volt. Arra törekedett, hogy a festészetet mint tiszta művészetet

lealacsonyítsa — a művészeket arra a gondolatra akarta bírni, hogy értékes, fontos, vagy erkölcsi eszmék tolmácsolásával igazolják magukat." E nézetek világánál nem csodálkozhatunk azon, hogy Fry teljesen vak volt Hogarth formai szándékainak különleges kvalitásai iránt. Azzal vádolja Hogarthot hogy „bizonytalanul ragadja meg a plasztikus formát", nincs kompozíciója, érzéketlenül rajzol, stb., anélkül, hogy csak sejtené is, hogy Hogarth gyakran rendkívül bonyolult és rendkívül alaposan kigondolt tervei szükségképpen a maguk sajátos törvényeinek kell hogy engedelmeskedjenek. S így, mikor Fry a brit művészet e kimagasló alakjának mégis kénytelen egy fukar dicséretet juttatni, nem tud másról szólni, mint Hogarth vázlatai „ezüstös tónusáról", vagy „színei dús, szinte vajszerű kvalitásairól" [47]

Ezen a ponton szükséges rámutatnunk arra, hogy a viszonylagos és abszolút igazság próbáját sohasem szabad kizárólag a műalkotás tartalmára alkalmazni. A művészi képnek, mint tartalom és forma egységének lényeges sajátságából az következik, hogy a tartalmában foglalt igazságnak csak akkor lehet *esztétikai* jelentősége, ha olyan formában jut kifejezésre, amely a képzeletet ragadja meg, ahelyett, hogy *csupán* az értelemre hatna. Annak a műalkotásnak, amely a maga üzenetét élénk, konkrét képei segítségével közvetlenül az emberek szívébe, érzelmi világába viszi, nagyobb az értéke, mint annak, amelyből hiányzik ez az életfontosságú erő, még akkor is, ha az előbbi mű értelmi tartalma kevésbbé mély, kevésbbé átfogó és illúziókkal jobban terhelt.

Hogy ez mit jelent konkrét értelemben, remekül mutatja a marxista értékelésnek az a mesteri példája, amelyet Lenin adott Tolsztojról írt hat cikkében. Hogy miről van szó, azt a legélesebben határozzák meg az első cikk — *Tolsztoj, az orosz forradalom tükre* — bevezető mondatai:

Első pillanatra furcsának és erőltetettnek

látszhatik ennek a nagy művésznek a nevét azzal a forradalommal összekötni amelyet nyilvánvalóan nem értett meg s amelytől nyilvánvalóan távol tartotta magát. Tükörnek lehet-e nevezni azt, ami elismerten tökéletlen képét adja a dolgoknak?

Lenin azután továbbmegy és kimutatja, hogy bármily hibásan interpretálta is Tolsztoj a forradalmat, mégis nagy művész volt, mert „korának legalább néhány alapvetően fontos aspektusát" adta vissza. De ez csak egy része a válasznak. Ennél a mély axiómánál a jelen összefüggésben még fontosabb az a rész, amely egy későbbi cikkben van — *L. N. Tolsztoj és a modern munkásmozgalom* — s amelyben Lenin meghatározza azt a sajátos módot, ahogyan tartalom és forma egybekapcsolódik Tolsztoj munkájában:

> Tolsztoj kritikája nem új — írja. — Semmi újat nem mondott, semmi olyat, amit már régen el ne mondtak volna mind az európai, mind az orosz irodalomban azok, akik a dolgozók oldalán álltak. De Tolsztoj kritikájának sajátossága és történeti jelentősége abban van, hogy a válságot az említett kor orosz népe, és különösen falusi, paraszt népe legnagyobb tömegei nézőpontjából olyan erővel fejezte ki, amilyenre csak a zseni képes. Tolsztojnak a modern szokásokra vonatkozó kritikája a modern munkásmozgalom képviselői által gyakorolt kritikától éppen abban különbözik, hogy Tolsztoj a patriarchális, naiv paraszt álláspontját foglalta el; Tolsztoj ez utóbbi lélektanát beleviszi kritikájába, doktrinájába. Annak oka, hogy Tolsztoj kritikája annyira telítve van érzelemmel, szenvedéllyel, meggyőződéssel, frisseséggel, őszinteséggel, és azzal a bátorsággal, hogy a „dolgok gyökeréig" hatoljon, hogy megtalálja a tömegek állapotának igazi magyarázatát, abban van, hogy kritikája

valóban kifejezi a válságot úgy, ahogyan az azoknak a paraszti millióknak a szemében jelentkezett, akik éppen felszabadultak a jobbágyság alól s azt találták, hogy ez a szabadság megint csak a pusztulás szörnyűségeit, az éhhalált, a városi csalók kezében vergődő otthontalan életet, stb. jelentette. Hangulataikat Tolsztoj oly pontosan adja vissza, hogy a maga doktrinájába beleviszi naivitásukat, a politikától való elidegenülésüket, a miszticizmusukat, a világtól való menekülési vágyukat, „a rosszal szembeni tétlenségüket", a kapitalizmus elleni tehetetlen átkaikat és „a pénz hatalmát." Kétségbeesett parasztok millióinak tiltakozása — ez az, ami Tolsztoj doktrinájában egybeolvad.[48]

E részről szólva „Lenin és az irodalom" c. cikkében Lunacsarszkij még a következőket fűzi hozzá:

Ebből az idézetből két gondolatot kell kiemelnünk: Tolsztoj azoknak a gondolatait, akikről szól, oly „hűen" adja vissza, hogy az ideológiai szempontból az ő saját tanítását is megrontja, mert tiltakozása kétségbeeséssel keveredik, szemben a munkásmozgalommal, amely szintén tele van tiltakozással, de amely a kétségbeesést nem ismeri. Az ilyen „hűség" persze a társadalmi tartalom, a forradalmi eredményesség és a hatás tisztasága szempontjából sajnálatos. De ez a „hűség" Tolsztojnak „érzelmi erőt, szenvedélyt, meggyőződést, frisseséget, őszinteséget, ernyedetlenséget" ad s ez, Lenin szerint, Tolsztoj fő érdeme — mert hiszen „Tolsztoj kritikája nem új", más szóval, ha Tolsztoj ugyanezt a kritikát a szenvedély ereje nélkül adta volna, semmit sem adott volna a kultúrának. Vagyis a szenvedély erejével „kritikája", bár „nem új, mégis egy lépést előre jelentett az egész emberiség művészetében."[49]

Végül ott van még az a probléma, amelyet Plechánov vetett fel, Taine esztétikai relativizmusáról szólva: „az esztétika, a tudomány semmi olyan elméleti alapot nem ad, amelynek segítségével kijelenthetnők, hogy a görög művészet csodálatot érdemel, a gótikus művészetet pedig el kell ítélnünk, vagy viszont." [50]

E probléma megvitatásához különbséget kell tennünk a különböző stílusok relatív mértékeiben képviselt esztétikai elvek és azon műalkotások között, amelyek többé-kevésbbé valóban ezekkel az elvekkel összhangban készültek. Egy adott stílus elve és az ennek alapján készült művek között tett megkülönböztetés analóg azzal, amit egy bölcseleti vagy tudományos rendszer és az annak keretében tett konkrét felfedezések között teszünk. Olyan elv, vagy rendszer, amely arra törekszik hogy a művészt, vagy gondolkodót a valóságtól eltérítse, feltétlenül alacsonyabbrendű, mint az, amely erőit az objektív igazság irányába tereli. Viszont elég Hegelre gondolnunk annak belátására, hogy az emberi gondolkodás néhány legnagyobb lépését reakciós gondolatrendszer keretében — illetve inkább ellenére — tette meg. Más szóval a művészeti stílus, miként a bölcseleti rendszer, vagy tudományos hipotézis történetileg meghatározott, mulandó és *viszonylagos*, de ha a szót szélesebb értelemben, egy kor stílusára alkalmazzuk (például görög, gótikus stb.) akkor egyetlen olyan stílus sincs a művészet történetében, amely ne hozott volna némi konkrét előrehaladást az *abszolút* irányában. A tudományos kritika feladata az, hogy ezeket az állandó jelentőségű konkrét teljesítményeket viszonylagos és mulandó burkolatukkal együtt felfedezze.

Ha a művészet történetét ebből a szempontból vizsgáljuk, azt fogjuk látni, hogy van egy állandó realista hagyomány, amely a művészet első jelentkezésével kezdődött (pl. a paleolit kor barlang-festményein) s mindvégig meg is fog maradni, mert azt a

produktív kapcsolatot fejezi ki ember és természet között, amely az élet alapja. A társadalom fejlődésének abban a fontos szakaszában, amikor a szellemi munka elvált a testi munkától, egy másodlagos, spirituális, vallási, vagy idealista művészeti hagyomány keletkezett. Ez is állandó hagyomány s csakis a munkamegoszlás végső tagadásával — a kommunizmus világában fog eltűnni.[51] Ebben az egész fejlődési korban, vagyis mindaddig, amíg az emberiség osztályokra tagozódik, a művészet története e két hagyomány szüntelen harca és kölcsönös egymásbahatolása. A társadalmi fejlődés specifikus fokainak megfelelően, egymást követve, de ugyanakkor szélesen egymásbafonódva is e két hagyomány és egymásrahatásuk eredményei azokban a történeti *formákban* jelentkeznek, amelyeket „klasszikus", „gót", „barokk", stb. stílusoknak nevezünk. A marxista *művészettörténetnek* az a feladata, hogy először leírja azt a *harcot*, amely *abszolut* ezek között az ellentétes és egymást kölcsönösen kizáró formák között, másodszor, hogy kimutassa mulandó, feltételes és *viszonylagos egységüket*, amint az a különböző stílusokban és minden műalkotásban jelentkezik; mindkét aspektust azoknak a társadalmi folyamatoknak a fogalmaiban kell kifejezni, amelyeket a műalkotás bemutat. A marxista *kritika* abban áll, hogy minden stílusban, minden művészben és minden alkotásban azoknak az elemeknek sajátos jelentőségét fedezi fel, amelyek az objektív igazságot erőteljes és meggyőző képekben adják vissza. De állandóan szem előtt kell tartanunk azt, hogy szemben a tudománnyal, amely a valóságot egy vázra, vagy formulára egyszerűsíti le, a művészet képei a valóságot végtelen sokféleségében, sokoldalú gazdagságában ábrázolják. Így a művészetet is végtelen változatosságában és sokoldalú gazdagságában kell méltatni.

A realizmus, vagyis annak a művésznek a magatartása, aki a valóság néhány lényeges aspektusát akarja visszaadni és szembe akar nézni az élet teremtette problémákkal, természeténél fogva népi. Azoknak a férfiaknak és asszonyoknak a szemléletét fejezi ki, akik az élethez szükséges eszközöket teremtik. Ez az egyetlen mérték, amely ma a művészetet ismét visszahozhatja a néphez. Mert, mint Lenin mondotta Clara Zetkinnek:

> nem túlságosan fontos, hogy mi magunk mit gondolunk a művészetről. Az sem fontos, hogy a művészet mit jelent néhány ezer, vagy akár százezer ember számára egy olyan sokmilliós népnél, mint a mienk. A művészet a népé. Gyökereinek mélyen a nép tömegei közé kell ereszkedniök. Ezeknek a tömegeknek meg kell érteniök és meg kell szeretniök azt. Egyesíteni kell e tömegek érzelmeit, gondolatait és akaratát és magasabb színvonalra kell emelnie őket. Művészeket kell felébresztenie e tömegek körében és fejlődésüket kell segítenie.[52]

Ilyen cél, talán valóban utopisztikusnak látszik annak a művésznek a szemében, aki nagyon is sajnálatosan tudatában van annak a pusztításnak, amit másfélévszázad zabolátlan kalmár szelleme vitt végbe

népünk esztétikai érzékében. De a csüggedés helyett miért ne gyüjtene bátorságot azokból a szavakból, amelyeket William Morris írt 1879-ben, sokkal előbb, mielőtt azokat a jeleket lehetett volna látni, amelyek a népművészet mai újjáéledésének előhírnökei:

De mégis azt mondom, bátorság! mert csodálatos, nem remélt, dicsőséges dolgok történtek még az alatt az idő alatt is, mióta én élek.

Igen, a változás csodálatos és termékeny évei ezek; e változásban van hervadás, de ez a hervadás is új életre kap s egy napon jobb napokat hoz majd a dolgozó embereknek, akik majd szabadabb szívvel és tisztább szemmel megint visszanyerik a külső szépség iránti érzéket s azt élvezni fogják.

Közben, ha sötétek is ezek az órák — mert sok tekintetben valóban azok —, ne üljünk tétlenül mint a bolondok és a fínom urak, a közös munkát ne vessük meg s ne hagyjuk, hogy a zavar úrrá legyen rajtunk; hanem inkább dolgozzunk, mint jó cimborák s a pislogó gyertyafénynél próbáljuk meg rendbe tenni műhelyünket, mire eljő a holnapi napvilág — az a holnap, amikor a világ többé nem lesz kapzsi, civódó és pusztító; az a világ, amelynek a nép által és a nép számára alkotott dicsőséges, új művészete lesz, az alkotó és a szemlélő boldogságára.[53]

[1] R. Fry, Vision and Design, ebben: Retrospect, 1920, Phoenix Library kiadás, 1929. 294. l.
[2] Virginia Woolf, Roger Fry. A Biography, London, 1940. 183. l.
[3] Woolf, id. m. 230. l. Fry Reflections on British Painting (Gondolatok a brit festészetről, 1934) c. művének következő mondatát kiegészítő bizonyítékul még hozzá lehet fűzni ehhez: „A plasztikus forma látásának és megérzésének képessége csaknem mértéke annak, hogy a művész meg tud-e szabadulni a mindennapi élet iránti érdeklődéstől és fel tud-e venni olyan független magatartást, amelyben kiviláglik előtte a formai vonatkozások szellemi jelentősége."
[4] Vision and Design, 20—21., 27. l.
[5] Lásd e kérdés illusztrálására Smollett Humphry Clinker c. regényében azt a jelenetet, amikor Micklewhimmen ügyvéd a scarborough-i fogadóban kiütött tűz alkalmával tanúsított felháborító viselkedését azzal igyekszik magyarázni, hogy tetteit az önfenntartás ösztönének hatása alatt vitte végbe; ez az ösztön függesztette fel átmenetileg „gondolkodó képességét".
[6] Vision and Design, 22. l.
[7] „ „ „ 9—10. l.
[8] „ „ „ 3. l.
[9] „ „ „ 15. l.
[10] Woolf, id. m. 234. l. Az eredeti szöveg franciául: „L'art véritable devient toujours de plus en plus une chose ésotérique et cachée comme un secte hérétique — ou plus encore comme la science au moyen âge."
[11] Woolf, id. m. 235. l.
[12] Woolf, 175. l.
[13] William Morris, The Art of the People (A nép művészete), Nonesuch Press, 1942, 527. l.
[14] Id. műben The Aims of Art (A művészet célja) c. esszé, 1887, 599. l.

[15] Harold Nicolson a következőkben foglalta össze Tennyson politikai magatartását Tennyson c. munkájában (London, 1923. 252. l.): Az 1886-ig terjedő ötvenöt évben a költő „a demokrácia iránti kezdeti gyanúból a demokrácia nemkedvelésén át a demokrácia iránti oly dühös és vad gyűlöletbe ment át, amely nemcsak egészségét és kedélyét ásta alá, hanem prozódiáját is." Amikor Garibaldi 1864-ben meglátogatta az udvari költőt, az arra kérte, hogy „Angliában ne beszéljen politikáról"; pedig 1830-ban még Tennyson elkísérte barátját, Hallamot egy olyan titkos küldetésbe, amelynek célja az volt, hogy a titkos liberális mozgalom vezetőit támogassák Spanyolországban!

[16] Hogy Tennyson egyre hevesebben akart menekülni a társadalmi valóság elől, nyilvánvaló azokból a változtatásokból, amelyeket a költeményen fokozatosan tett. A határozottan reakciós ízű részek legtöbbje 1842-ben jelent meg, de néhány borúsabb utalást, mint pl. „az elébe feketülő disznók hátáról" szólót még később tette hozzá. Ez a sor: „Hadd zúgjon a szekta lenn" csak 1853-ban (tehát az 1848—52-es forradalmak és ellenforradalmak után) került a versbe a sokkal kevésbbé elszigetelődő „Kis és nagy dolgokban egyaránt élek" helyettesítésére.

[17] National Review, 1855, okt. Idézi Nicolson, id. m.

[18] Csernisevszkij tézisének nyers angol fordítása az International Literature 1935, 6—10. számában jelent meg. Az idézett részeket Klingender újra lefordította. Ennek fordítása a magyar szöveg.

[19] A klasszikus görög szobrászatot gyakran mint az emberi szépség általános, eszményített képét szokták tekinteni. De, mint Marx kimutatta, a görög művészet nem képzelhető el görög mitológia nélkül. Ebben a mitológiában általános emberi tulajdonságok, mint a szerelem, bátorság, vagy bölcseség a különböző olimposzi istenségek konkrét, erősen egyénített alakjaiban kelnek életre és a klasszikus művészek ezeket a felnagyított emberi lényeket festették minden egyéni vonásukkal. Annak megértésére, hogy a klasszikus művészet számára mennyire idegen volt egy általános norma, a Parthenon-friz egyes alakjait kellene tanulmányozni. Igaz, hogy a klasszikusok leleményeit kötelező normákként szentesítették a hellén és római korokban és később is minden „klasszikus újjáéledés" korában. Viszont éppen ez az, ami az eleven megfigyelésen alapuló igazán klasszikus művészetet megkülönbözteti az akadémizmustól, amely a tekintély szolgai utánzását követeli. Vajon — hogy egy más példát vegyünk — a gótikus stílus feleleventőinek miért volt a „tiszta tizenharmadik századbeli stílus", a „tiszta csúcsíves" stílus, stb. felélesztésére irányuló minden kísérletük terméketlen, noha az eredeti műveket a legaprólékosabb gonddal tanulmányozták? Nyilván éppen e tanulmányozás miatt, amely egy normába merevítette azt, ami

egykor eleven, egyéni és folyton változatos ihlet volt. Még olyan stílusokon belül is, amelyek bizonyos fontos képekre normát írnak elő — pl. az egyiptomi királyszobrok, vagy a Buddha-szobrok — bármely mű esztétikai jelentősége attól függ, hogy a művész egyéni megfigyelésével, az érzés intenzitásával mennyi életet tud lehelni az elvont normába. De ezen felül, mindezekben a stílusokban a „fő" kép sztereotip egyformaságát rendszerint túlszárnyalja a „mellékalakok" — rabszolgák, állatok, stb. — dús változatossága és egyénítettsége a mindennapi életből, csataképekből, vagy magának a hősnek a kalandjaiból vett jelenetekben (pl, Borobudurban, Ankor Vatban vagy igen sok egyiptomi sírfestményben).

[20] E jelképek közül igen sok eredeténél fogva elárulja régebbi realisztikus tartalmát: paródiái az akkor meglévő vallásos jelképeknek. (Pl. Zeusz vagy Herkules torzképe az antik pantomimban; Krisztus születésének paródiája a coventry-i misztériumdrámában; az Egyház legszentebb szertartásait gúnyoló ál-ceremóniák a középkori „Bolondok Ünnepé"-ben; Sátán átalakulása tréfás ördöggé, majd később Harlekinné.)

[21] E nézet forradalmi jelentősége nyilvánvaló abból a tényből, hogy a cári cenzor sem az első, sem az 1888-as kiadásban nem engedte meg Csernisevszkijnek még azt sem, hogy Feuerbach nevét megemlítse. Csak 1906-ban engedték meg, hogy a Hegel és Feuerbach neveit megemlítő eredeti előszó megjelenjék.

[22] Marx, Válogatott művek, Szikra, 1948. 433. l.

[23] Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie, bevezetés Marx—Engels—Lenin Intézet (németül) 1934. 266 old.

[24] Marx, Válogatott, Művek, 435. l.

[25] Marx, A német ideológia, I. rész 1. fej.: Az ideológia általában sajátosan német

[26] Marx—Engels, Művészet, irodalom, Szikra, 1946, 36. l.

[27] Marx—Engels, Művészet, irodalom, Szikra, 1946, 36. l. (A német ideológiá-ból). Minden félreértés elkerülése végett szükséges Engels megállapítására utalnunk: „a politikai, jogi, filozófiai, vallási, irodalmi, művészeti, stb. fejlődés a gazdasági fejlődésen alapszik. De mindezek hatnak egymásra és a gazdasági alapra is." Engels levele Heinz Starkenburghoz, London, 1894. jan. 25, Marx, Vál. Művek, 359. l.

[28] Marx—Engels, Művészet, irodalom, Szikra, 1946, 46. l.

[29] Marx, A német ideológia. III. rész: Szent Miksa; „A munka szervezete" c. fej.

[29/a.] Magyarul megjelent a Társadalmi Szemle 1948 márciusi számában „Marx beszéde az 1848-as forradalmakról" címen.

[30] G. V. Plechánov, Művészet és társadalmi élet. Plechánov természetesen teljesen tisztában van azzal a ténnyel s a továbbiakban világosan ki is jelenti, hogy „olyan időkben, amikor

az osztályharc döntő órái elérkeznek", egyes burzsoá művészek csatlakoznak a forradalmi táborhoz. De, mint nyomban látni fogjuk, Plechánov sohasem oldotta fel az ellentmondást e két gondolatcsoport között. Távol áll tőlem, hogy kisebbíteni akarjam annak a munkának általános jelentőségét, amelyet Plechánov a művészettörténet és a marxista gondolat terén végzett. Ha ebben az esszében éppen elméletének negatív elemei kerülnek felszínre, ez csakis azért van, mert ezek az elemek éppen azoknak a problémáknak a tárgyalásánál kerülnek elő, amelyek itt bennünket érdekelnek.

[31] H. Taine, Philosophie de l'Art, Párizs, 1856. A részt Lunacsarszkij közli az International Literature 1935. évi 12. számának 50. lapján megjelent Basic Problems of Art (A művészet alapvető kérdései) c. tanulmányában.

[32] Az utolsó átfogó angolnyelvű tanulmányok ezen a területen (természetesen nem az utolsó tanulmányok a népművészet bizonyos speciális kérdéseire vonatkozóan) Thomas Wright tanulmányai, amelyek az 1840-es és 60-as években jelentek meg. Wright kortársát, Michelet-t is nagyon érdekelte a népművészet; Champfleury 1865-ben kezdett a karikatúra történetéről írni; Eduard Fuchs későbbi műveit — Fuchs Mehring barátja és rendíthetetlen szocialista volt — művészettörténészek és esztéták egyaránt mellőzték.

[33] V. ö. Literature and Marxism, A Controversy, (Irodalom és marxizmus, vita), Critics Group Series, No. 9. New York, 1938.

[34] Marx, Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája, Idegennyelvű Irodalmi Kiadó, Moszkva, 1947, 49. l.

[35] Lenin, Mi a teendő? III. fej. c) szakasz.

[36] Marx és Engels. A német ideológia, III. rész: Szent Miksa: „A munka szervezete" c. fej.

[37] V. ö. Max Dvorák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München, 1924, különösen a Bruegelről szóló rész, 217. l. és tovább.

[38] Marx, Adalékok a politikai gazdaságtan bírálatához, Vál. Művek, I. köt. 327. l.

[39] Sztálin, A dialektikus és a történelmi materializmusról, Marx, Vál. Művek, I. köt. 93. l.

[40] Marx, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Marx—Engels Gesamtausgabe, I. köt. 614. l.

[41] Maxim Gorkij, Soviet Literature (Szovjet irodalom); a Problems of Soviet Literature-ben; az első szovjet írókongresszusról szóló jelentés angol nyelven, London, 1934, 44. l.

[42] Lenin, A dialektika kérdéséhez, „Marx, Engels, Marxizmus", 270. l.

[43] Lenin, Materializmus és empiriokriticizmus, Szikra, Budapest, 1948, 130. old.

[44] U. o. 128—9. old.

[45] Lenin, A dialektika kérdéseihez, „Marx, Engels, Marxizmus", 271. l.
[46] U. o.
[47] Roger Fry, Reflections on British Painting (Gondolatok a brit festészetről), London, 1934, 34. l. és tovább.
[48] E cikkek közül angol nyelven megjelent öt a Dialectics füzetek 6. számában (New York Critics Group). Mind a hat cikk megvan francia nyelven, Sur la Littérature et l'Art, Lénine et Staline c. munka II. köt. kiadta Jean Fréville, Paris, 1937.
[49] Id. m. 77—8. l.
[50] Plechánov, Történelmi materializmus és a művészetek, idézve Lunacsarszkij id. művében.
[51] Ez természetesen csak sematikus leegyszerűsítése igen bonyolult történeti folyamatoknak. Különösen lényeges, hogy óvakodjunk minden olyan elmélettől, amely mechanikus összefüggést tételez fel egyrészt a materializmus és a termelő osztályok, másrészt az idealizmus és a kizsákmányolók közt. Az antik Görögországban például, mint G. Thomson kimutatja, a primitív társadalom spontán materializmusát megőrizték az ión filozófusok, akik a kereskedő arisztokrácia szemléletét képviselték, míg az orfikus miszticizmus, amely a halál utáni jobb életet ígérte, azok között a tulajdonuktól megfosztott parasztok és rabszolgák között keletkezett, akik Thrácia arany- és ezüstbányáiban dolgozták magukat halálra. (Aeschylus and Athens, 1940.) A kizsákmányolt osztályok szemléletében mindaddig van miszticizmus, amíg a felszabadulásukhoz szükséges feltételek nincsenek meg. A népművészet fontosságára lásd Gorkij id. művét, a népi realizmusnak a klasszikus ókorban és középkorban való fennmaradására lásd Allardyce Nicoll művét, Masks, Mimes and Miracles, London, 1931.
[52] Clara Zetkinnek Leninnel folytatott beszélgetései Leninről írt könyvében jelentek meg, Moszkva, 1925. Francia fordítása Fréville id. művében.
[53] William Morris, The Art of the People (A nép művészete), 1879, Nonesuch kiadás, 1924, 537. l.

A teljes magyar fordításban még meg nem jelent művek címeit az eredeti nyelven vagy angolul közöljük.

TARTALOM

Előszó 5

Marxizmus és költészet. Írta: GEORGE THOMSON 9

I. Beszéd és varázslat 11

II. Ritmus és munka 25

III. Rögtönzés és ihlet 37

IV. Az epika 47

V. A dráma kifejlődése 58

VI. A tragédia 65

VII. A jövő 83

Jegyzetek 96

Marxizmus és modern művészet. Írta: F. D. KLINGENDER 99

Előszó 101

I. Roger Fry formalizmusa 103

II. The Palace of Art — A Művészet Palotája .. 112

III. Realizmus: Csernisevszkij 120

IV. Realizmus: Marx és Engels 129

V. Relativizmus 140

VI. Realizmus: Lenin 148

Befejezés 162

Jegyzetek 164

LUKÁCS GYÖRGY

Új magyar kultúráért

A nagy magyar marxista filozófus és esztéta tanulmánykötete szellemi életünk, a magyar kultúra legfontosabb kérdéseiről.

★

Ára fűzve 18.—, kötve 28.— Ft

SZIKRA KIADÁS

LUKÁCS GYÖRGY

Nagy orosz realisták

Második, bővített kiadás.

Puskin, Tolsztoj, Dosztojevszkij és Gorkij életművének marxista elemzése.

Lukács György a materialista irodalomszemlélet eszközeivel új megvilágításba helyezi az orosz irodalom nagy alakjait.

★

SZIKRA KIADÁS

LUKÁCS GYÖRGY

Irodalom és demokrácia

Második kiadás.

Lukács György könyve a nagy európai szellemi áramlatokat hozza közel a magyar olvasóhoz, hazai irodalmi életünk jelenségeit pedig a világirodalom nagy összefüggéseibe állítja.

★

SZIKRA KIADÁS

8.— Ft

TUDOMÁNY ÉS HALADÁS

A Szikra nagysikerű könyvsorozata

Minden kötete egy-egy magyar vagy külföldi tudós alapvető munkáját tartalmazza, közérthető előadásban

1. Rudas László: **Marxizmus és természettudomány**
2. Marcel Prenant: **Darwin**
3. Andics Erzsébet: **Munkásosztály és nemzet**
4. Georges Sadoul: **Az atom titka és hatalma**
5. Molnár Erik: **A szocializmus történetéből**
6. J. B. Haldane: **A marxizmus filozófiája és a tudományok**
7. Szabó Árpád: **Sokrates és Athén**
8. Sz. I. Vavilov: **Isaac Newton**
9. Alexits - Fenyő: **Matematika és dialektikus materializmus**
10. N. A. Dobroljubov: **Orosz realizmus** (Goncsárov, Turgényev és Osztrovszkij)
11. James S. Allen: **A monopolkapitalizmus és a béke**
12. Ch. Hill: **Az angol forradalom 1640.**
13. Thomson-Klingender: **Marxizmus, költészet, művészet**

ELŐKÉSZÜLETBEN:

14. Clark: **A vadembertől a civilizációig**
15. Labérenne: **A világok keletkezése**
16. Politzer: **A filozófia alapelemei**
17. M. Prenant: **Biológia és marxizmus**
18. M. Cornforth: **Tudomány az idealizmus ellen**
19. Timirjazev: **Történelmi módszer a biológiában**

SZIKRA KIADÁS